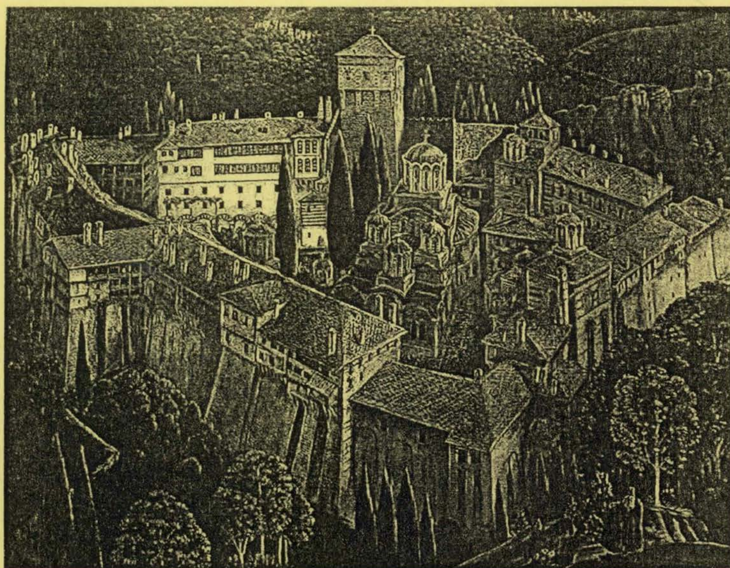
ROMAN HADJIKOSEV

PRELEGERI DE LITERATURĂ BULGARĂ 1918–1944





Editura Universității din București

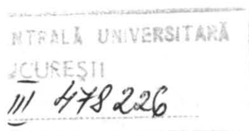
ROMAN HADJIKOSEV

PRELEGERI DE LITERATURĂ BULGARĂ 1918–1944



EDITURA UNIVERSITĂȚII DIN BUCUREȘTI
2004

Referenți științifici: Prof. dr. **Anca Irina Ionescu**
Lector dr. **Maria Osman-Zavera**



Șos. Panduri, 90-92, București - 050663; Telefon/Fax: 410.23.84
E-mail: editura@unibuc.ro
Internet: www.editura.unibuc.ro



Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României
HADJIKOSEV, ROMAN
Prelegeri de literatură bulgară: 1918–1944 / Roman Hadjikosev - București: Editura Universității din București, 2004
Bibliogr.
ISBN 973-575-922-5

821.163.2.09"1918/1944"

Роман Хаджикосев

Лекции по българска литература (1918-1944)

Университетско издателство в Букурещ
2004

На Киката,
един готин образ



На корицата: “Хилендарски манастир”, худ. Цанко Лавренов
На стр. 5: “Старозагорска легенда”, худ. Иван Милев (1926)

НАКРАТКО ИСТОРИЯТА НА БЪЛГАРИЯ МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ

Както вече споменахме в нашата "История на българската литература (1878-1918)", краят на Първата световна война представлява изключително драматичен момент от историята на България, който до голяма степен предопределя политическата й съдба през следващия период. Двете национални катастрофи, свързани със загубите на близо 11 000 кв. км. територии с българско население, тежките почти непосилни репарации, наложени на страната от Великите сили чрез Ньойския мирен договор (27. 11. 1919), както и ограниченията да притежава самостоятелна армия, се възприемат изключително болезнено от българския народ. Болката от несправедливите санкции ще остане в сърцата не само на обикновения човек, който най-силно усеща ефекта от ограниченията, но ще определи и поведението на българските политици и държавници. Следващите две десетилетия България целенасочено се изолира от своите съседи и постоянно намира поводи да намеква или директно да изразява своето недоволство от наложените й санкции. По този начин ревизионистичната политика се превръща в централен момент за всяко българско правителство, независимо от неговата партийна ориентация, в периода между двете световни войни.

Освен това **в българския политически живот настъпват значителни промени**, които също се оказват решаващи за бъдещето на България. Най-големите и авторитетни *буржоазни партии* преди войната губят не само доверието на почти всички българи, но и на своите привърженици. Повечето от тях или прекратяват своята дейност, или се трансформират в различни политически организации. Голямо значение в обществения живот на страната изиграват и събитията в Русия през 1917г. Както добре е известно, през октомври руските комунисти начело със своя водач и идеолог Владимир Илич Ленин извършват т. н. Велика октомврийска социалистическа революция и след като убиват цар Николай II и цялото му семейство обявяват Русия за първата социалистическа република в света. По този начин трудовете на Карл Маркс и Фридрих Енгелс изведнъж придобиват съвсем реални измерения в очите на всички комунисти от

цяла Европа. Надеждата, че икономическите процеси не само са предвидими, но наистина тласкат света към едно по-добро, по-хуманно и по-развито общество, печели все повече привърженици и в разорена и унизена България.

Както вече имахме повод да кажем, русофилството винаги е било със силни традиции в страната, а след войната то се съчетава с вярата, че България също може да тръгне по пътя на "победилия обществен строй". Поради тази причина е лесно разбираемо защо веднага след края на Първата световна война лявоориентираната селска партия - **Българският земеделски народен съюз** (БЗНС), придобива най-голяма популярност сред народа. Разбира се, това до голяма степен се дължи както на характерната социална база в страната, където все още около 80 % от населението е селско, така и на харизматичната личност на земеделския водач Александър Сталболийски.



Александър Стамболийски

Той съчетава в себе си специфичните белези на един силен народен лидер – твърдост в убежденията, безкомпромисност в решенията и популизъм. Няма друг политически деец в България, който по време на войните толкова категорично да се противопоставя на политиката на цар Фердинанд, поради което не е учудващо, че още първите следвоенни избори през 1919 г. са спечелени от БЗНС, а Александър Стамболийски става министър-председател. Тъй като обаче земеделският съюз няма абсолютно мнозинство, правителството изпитва редица затруднения при взимането на своите решения, което принуждава Стамболийски на следващата година да обяви нови избори за Народно събрание. На тях БЗНС печели близо 40 %, а втора е парламентарната група на комунистите с 15 %, факт който достатъчно красноречиво говори за моментните настроения сред българското общество. Независимо от сериозната подкрепа, земеделците обаче отново

не успяват да получат пълно парламентарно мнозинство, което ги принуждава да използват не дотам демократични средства, за да осъществят целите си – изгонват от Народното събрание представителите на две от политическите партии и по този начин придобиват правото да съставят самостоятелно правителство.

В продължение на три години, от 1920 до 1923 г., земеделският съюз осъществява редица *икономически, административни и правни реформи*, които имат за цел да променят изцяло социалния строй в България. В редица отношения политиката на земеделците се основава на една самобитна обществена теория, главен идеолог на която е самият Александър Стамболийски. Би могло да се каже, че това е еклектична смес от различни идеологически постановки, която има за цел да превърне обикновения земеделец не само в основен фактор в обществото, но и да му даде цялата власт с всички лостове за финансов и държавен контрол. Много от прокараните закони на БЗНС наистина имат положителен ефект, защото са съобразени със специфичните нужди на земеделските работници. Но в същото време правителството и лично Александър Стамболийски допускат множество грешки и незачитане на правата на останалите социални прослойки в страната, сред които тези на едрата и средната буржоазия, а също така и на интелигенцията. Почти всички чиновници и държавни служители са сменени от нискообразовани или направо неграмотни земеделци, които агресивно защитават политиката на своето правителство. Постепенно Ал. Стамболийски налага редица закони и прокарва решения, които се разминават с основния закон в страната – Търновската конституция. Като връх на авторитарния начин на управление се счита организирането на т. н. *оранжеви чети*. Наречени така заради оранжевия цвят на знамето на БЗНС, тези въоръжени групи на привърженици на съюза се саморазправяли с представителите на опозицията, използвайки като оръжия различни земеделски инструменти като лопати, брадви и търнокопи. След като през 1923 г. БЗНС печели поредните избори чрез контрола и насилието, приложени от тези чети, опозиционните водачи и офицерите от сформирания още през 1912 г. Военен съюз решават, че земеделският водач е възможно да бъде свален единствено чрез военен преврат.

И наистина на **9 юни 1923 г**. армията сваля от власт правителството на БЗНС. В провинцията оранжевите чети се опитват да противодействат на войската, но тяхната съпротива бързо е ликвидирана. Жестоко е убит Александър Стамболийски вероятно с цел да се прекършат

привържениците на съюза. За министър-председател е назначен **професор Александър Цанков**, който е бил приемлива фигура както за военните, така и за лидерите на опозиционните партии и блокове. Веднага след военния преврат новото правителство започва жестоко да преследва земеделските дейци със същата безкомпромисност на оранжавите чети от времето, когато БЗНС е на власт. По този начин политическият живот на сраната навлиза в период, когато властта се постига чрез насилие, често пъти ескалиращо в крайните мерки на физическо ликвидиране на противниците.

До голяма степен политиката на правителството на Ал. Цанков, а и на следващите правителства, които идват след него, е реакция на политическото поведение на Българската комунистическа партия (БКП) след военния преврат. Подкрепени от Комунистическия интернационал и от авторитарното правителство на Москва, българските комунисти решават, че е назрял моментът за извършване на революционен преврат от типа на този в Санкт Петербург през 1917 г. В Германия вече има един неуспешен опит за комунистическа революция, но за идеолозите на маркс-ленинизма ситуацията в България е идеална за продължаването на т. н. "световна съветска революция"

За месеци е подготвено въстание и през **септември 1923 г.** въоръжените бунтове срещу властта започват. На няколко места в провинцията въстаниците успяват да окупират държавните институции, над които развяват червените знамена и обявяват "съветска република в България". За седмица обаче войската смазва опита за преврат, след което подлага на жесток терор участниците в него и техните съмишленици.



Илюстрация на столичен вестник, представящ потушаването на въстанието

Ликвидирани са стотици земеделци и комунисти, много получават тежки присъди и остават по затворите, а голяма част от ръководителите на въстанието, сред които главните идеолози Георги Димитров и Васил Коларов, емигрират в Съюза на съветските социалистически републики (СССР). Провалът на опита за държавен преврат, познат като *Септемврийско въстание*, не прекършва комунистите в техните опити да сменят режима в България. През 1924 г. правителството гласува Закон за защита на държавата (ЗЗД), който се възприема от почти всички политически дейци, в това число и в чужбина, за крайно ограничаващ правата на човека. Чрез него властта се опитва да ликвидира бъдещи опити за нелегални и противообществени дейности като забранява комунистическата партия и налага тежки санкции за антидържавна пропаганда. Законът обаче има обратен ефект – хилядите привърженици на комунистите в страната, подпомагани от интернационалното движение и техните съветски другари, започват една широка терористична кампания с цел да се дестабилизира "фашисткото" според тях правителство. "Червеният терор" кулминира с атентата в софийската катедрала "Света неделя" на 16 април 1925 г., при който загиват 160 души, а повече от 500 са ранени. Правителството използва недоволството сред обществото от този най-голям атентат в историята на България и започва още от следващия ден масово преследване и арестуване на комунистически дейци и симпатизанти. Без съд и присъда всеки ден се ликвидират стотици комунисти по списъци, които набързо се изготвят. По този начин са убити не само активни участници в борбата срещу правителството, но и много невинни интелектуалци просто заради техните леви идеи или дори само заради литературните им произведения, какъвто е случаят с големия поет Гео Милев. Събитията от периода 1923-1925 г. оставят значима диря в българската литература.

След края на Първата световна война в **монархическата институция** на България се извършва промяна. След абдикацията от престола на цар Фердинанд на негово място идва престолонаследникът **цар Борис III Търновски**. Промяната няма просто козметичен ефект, защото се оказва, че синът на деспотичния и агресивен Фердинанд има не само по-различен характер, но и различна философия за това как трябва да се води държавата. От баща си Борис III наследява интереса към ботаниката и езиците, но за разлика от него, младият цар притежава изострена чувствителност към съдбата на обикновения човек, повишено внимание към идеологическите противоречия и преди всичко предпазливост при взимането на важни

държавнически решения. Последният белег твърде често се коментира от историците като проява на слабост и липса на характер, което, според мнозина, впоследствие довело сраната до беди. При всяко положение цар Борис остава в историята на България все още оценяван с крайностите от пълното отрицание до безусловното му почитане.



Цар Борис III

Независимо от първоначалното одобрение, което имат мерките на правителството на проф. Ал. Цанков срещу дестабилизиращите държавата революционери, скоро стават неприемливи жестоките средства, които се използват при тяхното преследване. Едновременно с това, надвисва опасността военните да се вкопчат във властта и да я задържат с цената на всичко. Изненадващо в началото на 1926 г. Ал. Цанков, разбиращ политическата криза, в която е навлязло правителството, подава оставка и за министър-председател е назначен **умереният Андрей Ляпчев**. За първи път след войната се извършва правителствена промяна без преврат, насилие или нарушаване на законите на страната. Постепенно правителството на Ляпчев възстановява демократичността в България и позволява на опозицията да защитава открито идеите си, без това да води до политически репресии. В продължение



Андрей Ляпчев

на близо едно десетилетие, независимо от различните сили, които се сменят във властта, в страната се спазва правовият ред в духа на Търновската конституция.

В началото на 30-те години в **Германия** на власт идва Адолф Хитлер и неговия националсоциализъм започва да печели привърженици, особено в страните от Източна Европа, където той се разглежда като алтернатива на комунистическия сталинизъм. България в този период се намира в сложни връзки със страните от Европа. От една страна, се придържа към парламентарната демокрация, което я свързва с политиката на западноевропейски държави като Англия и Франция, а, от друга срана, в икономическо отношение е безалтернативно обвързана с Германия. След Първата световна война единствено Германия проявява интерес към българската селскостопанска продукция като в замяна предоставя на българския пазар необходимите индустриални и промишлени стоки. Постепенно търговската зависимост до такава степен се засилва, че в средата на 30-те години външният внос на България от Германия достига застрашителните 85 % от цялостния търговски оборот. За всички в страната е ясно, че подобна обвързаност не води към нещо добро, но многобройните опити на цар Борис и министрите от различните правителства да предизвикат търговски интерес от страна на големите индустриални държави като Англия и Франция остават без успех. По този начин в България се настаняват не само немските стоки и капитал, но силна популярност придобиват политическите и културни влияния от Германия. На фона на традиционно силното в страната русофилство в България бързо се налага конфронтацията между привържениците на фашисткия експанзионизъм и комунистическия тероризъм. Демократичните принципи, залегнали в Търновската конституция, стават все по-трудно приложими и страната бавно, но сигурно се насочва към авторитарен начин на управление.

България в началото на 1934 г. е в **тежка политическа криза** – намиращите се на власт партии трудно постигат консенсус относно начина, по който страната може да излезе от стопанската криза, която е завладяла и цяла Европа. Тогава военните отново взимат нещата в свои ръце. На **19 май 1934 г.** е извършен държавен преврат, след който министър-председател става **полковник Кимон Георгиев**. За разлика

от предишния преврат, който всъщност възстановява партийната демокрация в страната, този има напълно противоположна цел – да я ликвидира. Политическите партии са забранени, Народното събрание е разпуснато, а на пресата е наложна цензура. По такъв начин в страната се налага **авторитарен режим** близък до тези в Германия и Италия. За по-малко от една година обаче, става ясно, че военните нямат нито обществена подкрепа, нито единомислие за политиката, която трябва да провежда страната. След като за няколко месеца се сменят две нестабилни правителства, цар Борис III поема инициативата в свои ръце и назначава за министър-председател Георги Кьосеиванов – лоялен монархист, който по това време изпълнява длъжността началник на дворцовата канцелария. По този начин от началото на 1936 г. Военната лига окончателно е отстранена от властта, а царят разпуска политическите организации и налага своя **авторитарен безпартиен режим**.

Независимо от това, че първоначално тази политика среща общественото одобрение, процесите в Европа не позволяват на новия режим да продължи започнатата политика на стопанско стабилизиране. На 1 септември 1939 г. ревизионистичната политика на Германия от думи преминава към дела като фашистката армия напада Полша. Това дава началото на военните конфликти, които по-късно прерастват във Втора световна война. До голяма степен водената от Германия политика на ревизия на границите, наложени след края на Първата световна война, напълно съвпада с несъгласията на България от наложения й ограничителен Ньойски договор през 1919 г. Поради тази причина е разбираемо защо в създалата се конфликтна ситуация на българските политици много повече допадат обещанията, давани им от Германия и Италия, отколкото политиката на Англия и Франция, която в общи линии се ограничавала повече до заплахи, отколкото до конкретни съвети. Едновременно с това, все повече става ясно, че неутралитетът, който България обявява при започването на световната война трудно ще може да бъде спазван, тъй като от всички страни натискът към страната нараства. От една страна, Германия съблазнява с дългогодишна икономическа и военна помощ, както и с възстановяване на загубените територии, от друга, Англия и Америка предупреждават за жестоки и страшни разрушения, а от трета, СССР плаши с все повече печелещия привърженици в страната болшевизъм. Когато военните действия достигат до съседните на България страни, става ясно че пасивната политика на цар Борис на изчакване не може да бъде продължена.

През март 1941 г. **България влиза в Тристранния пакт** (Германия, Италия и Япония). Министър-председател по това време е **археологът Богдан Филов**, който е краен привърженик на германската политика. В същото време предпазливият цар Борис успява да се възползва от уважението, което е хранил към него Адолф Хитлер, и с протакания и безкрайни отлагания на немските искания така и не изпраща свои войски на Източния фронт, където е трябвало да водят сражения с руската армия. Не след дълго България успява да постигне така дълго желаното възстановяване на българските земи в Южна Добруджа и изпраща свои войски във Вардарска Македония и Солун, като резултат от новото териториално разпределение на Балканите, направено от Германия. Цяла България по това време ликувала – от една страна, най-сетне омразният Ньойски договор бил захвърлен в небитието и всички българи били отново в границите на една държава, а, от друга, на територията на страната не са се водели военни действия и българският войник не бил принуден да воюва срещу когото и да било на горещите фронтове в цяла Европа.

Но дори сред политиците били малко тези, които вярвали в благоприятния изход от събитията. За самия цар Борис обвързаността на България с тоталитарните сили на италиано-немския фашизъм е продиктувана от обстоятелствата и дългогодишните икономически и политически обвързаности на страната с Германия. В същото време за всички е било ясно, че политиката на Хитлер е агресивна и антихуманна и без никакви шансове за успех. Така могат да се обяснят редица своеволни решения на цар Борис като например отказа му да подкрепи италианската инвазия в Гърция и особено *защитата на българските евреи*.

Както добре е известно, Хитлер провежда невиждана по мащабите си **антисемитска кампания** заради идеята за чистотата на арийската раса. За тази цел от окупираните територии евреите били депортирани в специално подготвени лагери в Германия и Полша, където ги подлагали на масово унищожение. Цар Борис на няколко пъти получава многократни съвети, препоръки и накрая ултиматум да предаде близо 50 000 евреи от България, но в края на краищата устоява на заплахите. Така *България се оказва единствената страна в Европа, която не експортира нито един от своите граждани в лагерите на смъртта*. Би трябвало да се каже, че в случая царят изразява колективната воля на българина, който никога не е страдал от расови или етнически комплекси и винаги е зачитал, и продължава да зачита и уважава правата на всички малцинствени групи в страната.

До средата на 1941 г. в България като цяло има консенсус относно провежданата политика на правителството. Дори **комунистите** временно се отказват от крайните мерки на борба срещу властта най-вече заради съществуващия договор за мир и взаимопомощ между Германия и СССР. Нещата се променят на 22 юни 1941 г., когато немските войски нарушават примирието и обявяват война на Съветския съюз с преминаването на нейните граници. Този акт има важно значение не само за развоя на войната, но се отразява драматично на България във вътрешнополитически план. Само два дена по-късно партията на комунистите взима решение да започне *въоръжена борба срещу правителството*. В страната се организират въоръжени партизански отряди, които имат за цел да саботират дейността на държавните органи, а също така да нанасят удари върху военни обекти, контролирани от германските войски. След ключовия успех на Съветската армия при Сталинград, развоят на събитията във Втората световна война придобива обрат. На всички фронтове германските въоръжени сили отстъпват, а настъплението на съветската армия към Балканите и Централна Европа вдъхновява антихитлеристката опозиция във всички държави, в това число и в България.



"Разпятие", худ. Емануил Ракаров

През този период се случва събитие, което променя вътрешнополитическите реалности. На 28 август 1943 г. **внезапно умира цар Борис III**. Смъртта му изненадва абсолютно всички не само в България. Славещият се с отлично здраве цар само седмица по-рано е осъществил редовното си планинско изкачване на най-високия връх на Балканския полуостров – връх Мусала (2924 м.), след което физическо неразположение го оставя на легло. Лекарите правят различни предположения за все повече влошаващото му се здравословно състояние – от инфаркт до възможно отравяне. Версията за отравянето на цар Борис

дълго време се възприема от общественото мнение за най-достоверната. Само няколко дена преди да се появят проблемите царят е бил на важна среща в Германия с Адолф Хитлер, на която фашисткия водач е изразил недоволство от пасивната позиция на България във войната. Вероятно поради тази причина веднага се появяват съмнения, че българският цар е бил отровен, за да се разчисти почвата за идването на власт на някой твърд прогермански лидер. Разбира се, съмненията и догадките остават непотвърдени и в крайна сметка за историците като най-вероятна остава официалната версия за смъртта на царя, а именно инфаркт.

След смъртта на Борис за цар е обявен неговият син **Симеон**, но поради това, че той е едва петгодишен ръководството на държавата се поема от регентски съвет. Въпреки това в страната не може да бъде избегната политическата криза. Липсата на големия авторитет на Борис, отсъствието на политически партии, въоръжената съпротива на комунистите и бързо развиващите се военни събития в Европа предизвикват новите правителства да търсят различни варианти за изход във все повече заплитащата се ситуация. Но времето се оказва недостатъчно за повече експерименти.

През май 1944 г. съветската армия вече се приготвя да навлезе на Балканския полуостров. Българското правителство получава от Москва ултиматум, в който се настоява да изясни дали продължава да подкрепя хитлеристка Германия или ще подпомага занапред Съветския съюз. До голяма степен отговорът на София обаче се превръща в един напълно формален акт, без особено голямо значение за историята. Англия и Съединените американски щати вече са се договорили със Съветския съюз по какъв начин ще бъдат разпределени сферите на влияние в Европа. България е оставена в орбитата на СССР.

На 8 септември 1944 г. съветската армия навлиза в България без българската войска да окаже каквато и да било съпротива. Подготвени, българските комунисти, партизанските групировки, включително и части от войската още същата нощ атакуват държавните институции и арестуват членовете на правителството. На другия ден, **9 септември 1944 г.,** е обявено новото правителство с министър председател Кимон Георгиев, което независимо от това, че има коалиционен характер, е контролирано от комунистите. В продължение на 45 години тази дата ще бъде чествана в България като национален празник. Тъй като политическият, социалният и културният живот, така както и този на обикновения човек в страната през този период драматично се изменя, годината 1944-та се възприема като гранична в историята на България.

ОБЩ ПОГЛЕД ВЪРХУ ЛИТЕРАТУРНИТЕ ПРОЦЕСИ
В ПЕРИОДА МЕЖДУ ДВЕТЕ СВЕТОВНИ ВОЙНИ

Краят на Първата световна война предизвиква големи промени във всички области на обществения живот в България и съвсем естествено литературата не остана извън тези процеси. В периода на трите поредни войни културният живот в страната практически е спрял. Повечето от писателите са изпратени по фронтовете, а някои от тях загубват там живота си като например Страшимир Кринчев, Илия Иванов-Черен, Владимир Мусаков, Владимир Попатанасов. За българската литература може би най-голяма е загубата на изключително талантливия поет Димчо Дебелянов. Литературните издания прекратяват своето съществуване, а много от писателите работят като кореспонденти на различни военни вестници.

Веднага след подписването на Ньойския мирен договор културният живот в България не само възобновява своя естествен ход, но и напълно се преобразява. Най-важната от промените има чисто *психологически характер*. След видяната касапница и преживения ужас в окопите за българския писател е ясно, че вече не може да пише по същия начин. Българският символизъм, който само преди няколко години се намира в своя апогей, изведнъж като послание, психология и език се оказва напълно разминаващ се с човека, държал пушка в ръка и стрелял срещу други човешки същества. Поради тази причина и самите символисти са едни от първите, които разбират необходимостта от радикална промяна в литературата. През 1919 г. един от емблематичните поети за българския символизъм Емануил Попдимитров публикува в списание "*Огнище*" "*Позив към българския писател*", в който формулира разбиранията си за ново мислене на твореца: "Ти беше свидетел не на едно разбиване на общите илюзии, не на едно падение на държавника, политика и интелигента. Но кървавата буря отмина, оставяйки незаличими следи на разрушението; ти сега си сам, броиш своите рани и гледаш стоически духовната провала на ония, които някога принадлежаха към твоя кръг." Ясно е желанието чрез драматизма на световните събития да се определи новото художествено съзнание. Напълно аналогични са нагласите по същото това време в цяла Европа. Почти всеки текст в българския литературен печат от този период се опира на историческите промени.

Друга статия на не толкова известен писател, наречена "*Литературата на утрешния ден*", е повече от симптоматична за този процес на силно обвързване на литературата с историческите и обществените процеси. Първите две изречения са достатъчно красноречиви: "Политическият мир в Европа вече се установява. Осветен с редица международни актове, той ще даде един нов облик на външния живот на народите в Европа". За всички писатели и интелектуалци е ясно, че едва след като се осъзнаят новите реалности, може да се мисли за литература. Както и това, че литературата трябва да отразява новия дух на новото време.



"Земетръсът", худ. Борис Георгиев (1928)

След няколко години, когато събитията и процесите допълнително са осмислени, българският литературен критик Георги Цанев в своята статия "*Яворов днес*" (1924) ще даде една много точна характеристика за огромната пропаст, разделяща творците преди и след войните: "Когато човек мисли за разликата между днешното поколение и поколенията преди войните, обхваща го чувство сякаш стои над бездна, което никога не ще премине. Различни нрави, различни идеи и настроения, дори различни

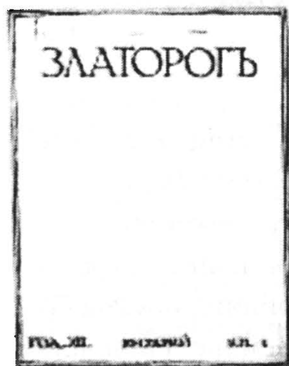
темпераменти". Допълнително значение за валидността на оценката придава фактът, че Г. Цанев е една от активните фигури в българския литературен живот между двете световни войни.

Различните **литературни групи и кръгове**, съществували преди започването на войните, не се възобновяват, а членовете им търсят нови различни пътища за обединение. Един от най-популярните кръгове – този на "Звено" например, престава организационно да съществува. Повечето от членове му като Димитър Подвързачов, Николай Лилиев, Георги Райчев, Константин Константинов и др. продължават да поддържат приятелски отношения, но всеки сътрудничи в различни литературни издания. Именно от тези разпаднали се групи и буреносно създаващи се литературни издания се оформят новите кръгове, по-многобройни и креативни в творчески план. Повечето от тях имат подчертан афинитет към *модернистичните художествени търсения*, които в този период имат много привърженици в цяла Европа.

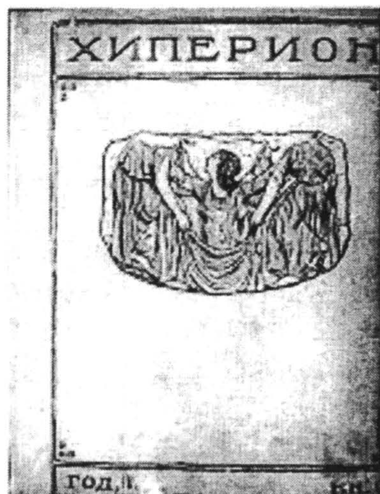


На първо място сред литературните органи на новите кръгове трябва да споменем списанията "**Везни**" (1919 – 1922) и "**Пламък**" (1924 – 1925), които излизат под ръководството на поета Гео Милев. Това са първите издания на *българския експресионизъм*, където се пледира за революционната промяна на българското изкуство. Те яростно се противопоставят на традиционния реализъм и битоописателството като предлагат един фрагментарен и метафоричен художествен модел. Творците около Гео Милев са едни от най-яростните застъпници на авангардното изкуство.

Около литературно-художественото списание "**Златорог**" (1920 – 1943) и неговия редактор критикът Владимир Василев пък се обединяват привържениците на *естетизма*. Те се декларират за продължители на традицията, наложена от сп. "Мисъл", и също открито воюват срещу реализма и пролетарското творчество. Списанието няма прецизна теоретическа платформа и еклектически представя разнообразни



авангардни гледни точки и художествени произведения – от сантиментализма до експресионизма. Независимо от това, "Златорог" се налага като едно от най-сериозните и елитарни литературни издания в периода между двете световни войни.



Важно място в литературния живот в страната през този период играе и месечното списание "**Хиперион**" (1922 – 1931), което се ръководи от критика Иван Радославов и поетите Теодор Траянов и Людмил Стоянов. Около него се обединяват творците, застъпници на оформящия се след войните *постсимволизъм*. Според тях символизмът не само не се е изчерпал, но продължава да бъде най-естетичният литературен метод. Като цяло "хиперионците" са доста по-умерени в нападките си към своите опоненти, но това до голяма степен се дължи на факта, че те самите доста често са упреквани в епигонство и ретроградност.



Малко по-късно **литературният кръг "Стрелец"**, който обединява едни от най-големите интелектуалци на България, започва издаването на седмичниците "**Изток**" (1926 – 1927) и "**Стрелец**" (1927). В тях "стрелците" защитават идеята за радикална обнова на българската литература чрез културното асимилиране на образците от западноевропейското изкуство. Те влизат в интелектуални полемики с творците около "Златорог" и "Хиперион", като почти не отдават значение на пролетарското изкуство. След разпадането на кръга повечето от членовете му се обединяват в "Дружество на есеистите" и продължават да отстояват високо естетичните си принципи.

Това са най-значимите кръгове и издания в българската авангардна литература през периода между двете световни войни. Разбира се, съществуват и редица други, в по-голяма или по-малка степен оформящи облика на модернистичните търсения на българските писатели. Това разнообразие и богатство на разнопосочни форуми потвърждава мнението, че периодът е един от най-интензивните в историята на българската литература.

В сложния процес, при който се преплитат множество комплексни отношения от социално и художествено естество, активно действат противоречиви сили на центростремителност и центробежност, без никоя да надделява. В търсенията, намиращи се на границата между естетичността и антиестетичността, на българските творци се очертават два важни художествени проблема – този за *родното изкуство* и този за *идеологическата ангажираност в литературата.*.

Проблемът за родното не е нов за българската литература, но за първи път след края на Първата световна война се поставя с такава острота и решителност. През 1919 г. се създава *дружеството "Родно изкуство"* от няколко елитни български художници, които си поставят задачата да преоткрият характерния български дух и да намерят най-подходящата форма, с която да го изобразят в своите картини. Повикът към търсене на българското осъществява огромен естетически поврат в изобразителното изкуство. Чрез подчертаване на национално специфичното художниците се стремят да предадат сложния и често пъти противоречив свят на обикновения селски човек. В тези усилия да се предаде уникалността на българина се раждат едни от най-големите имена в българското изобразително изкуство като Владимир Димитров-Майстора, Иван Милев и Васил Захариев. Всеки един от тях чрез индивидуални художествени средства успява да разкрие характерното лице на изобразявания индивид, често пъти безименен, в който обаче са стаени образите на цели поколения българи.

Едновременно с това усилие на художниците и в литературните специализирани издания обстойно се разисква въпросът дали творецът трябва да се съобразява повече с националните стойности или да наблегне на универсалните ценности. Почти няма известен български писател по това време, който да не представя мнението си. Така проблемът за родното изкуство се трансформира в *интелектуална дискусия*, става елемент от художествените търсения на творците, от изграждането на техния естетически свят.



Плакат на първата изложба на дружество “Родно изкуство (1920)

Силен тласък за обръщане към типично националното българските писатели получават от изследването на големия немски философ Освалд Шпенглер. Първият том на неговия фундаментален труд “*Залезът на Запада: очерци по морфология на световната история*”, който излиза през 1918 г. (вторият – през 1922 г.) е посрещнат с изключителен интерес в целия славянски свят и естествено в България. Привърженик на историческия релативизъм, Шпенглер развива идеята за цикличността на историята като счита, че обществата и културите следват същите принципи на естествена еволюция, които са валидни и за организмите. Според него в началото на 19 век западният свят е навлязъл в етапа на своя упадък и предсказва, че ще бъде културно преодолян от славянската култура и цивилизация. Тези идеи предизвикват вълна от ентусиазъм сред българските творци, които се осъзнават като бъдещите интелектуални лидери на Европа. На западното изкуство престава да се гледа като на модел, който писателят трябва сляпо да следва, а започва да се мисли за неговото творческо усвояване. Българският философ и критик Атанас Илиев пише през 1926 г. “Западноевропейската култура трябва да бъде изживяна като наша собствена; тя трябва да се приспособява, продължава и дотворява от самите нас. Източното и западното тук са дадени като две равноценни начала, които трябва да влязат във взаимодействие”.

Повечето от големите имена в българската литература през този период, най-вече привържениците на авангардното изкуство, се обявяват за *противници на родното в изкуството*. Те го възприемат като форма на реабилитация на реализма. Сред тях можем да отбележим Гео Милев,

Чавдар Мутафов, Светослав Минков, Николай Райнов, Людмил Стоянов и др. Тези творци считат, че обръщането към корените на народността води до битовизиране на литературата и по този начин до нейното елементаризиране и схематизиране. Например поетите, които използват в стиховете си образи на домашни животни са иронизирани, като притежаващи "силно и трагично скотовъдно въображение".

Редица творци считат, че следването на високите образци на **европейския модернизъм** ще помогне много повече на българската литература и ще компенсира нейната изостаналост. Различните писатели, в зависимост от това какви чужди езици владеят, какви духовни интереси проявяват и каква е спецификата на индивидуалния им художествен почерк, се насочват към онези течения на европейския авангард, които най-точно отговарят на техните разбирания. Така например *Гео Милев* привнася в българската литература философията и естетиката на *немския експресионизъм*. Той е един от най-яростните отрицатели на "Родното изкуство" като в едноименната своя статия недвусмислено го назовава "мъртва традиция". За Гео Милев творчеството означава апология на свободния човек, на неговото право да руши правилата, налагани му от обществото, на бунт срещу социалните и класови предразсъдъци. В областта на естетиката поетът налага в българската лирика свободния стих и употребата на фрагмента като форма на търсене на по-голяма алюзивност и метафорична условност.

Друг автор, който залага на експерименталното изкуство, е *Чавдар Мутафов*. Той е първият български писател, прилагащ тезите на европейските *конструктивисти*. Въвежда не само техническата терминология и тематика, но и защитава така наречения от него "технически стил". Мутафов е изключителен ерудит и неговите новаторски художествени възгледи често пъти срещали пълно неразбиране от консервативната българска публика. Едва ли има друг писател, който да съчетава по такъв интересен начин естетиката на конструктивизма с тази на експресионизма.

Изключително плодоносни са художествените търсения и на *Светослав Минков* в областта на *диаболизма*. Той се освобождава в своите разкази от мистицизма на немския диаболизъм като по този начин постига лека ирония и усмивка в иначе страховитите наглед сюжети. По-късно той напълно ще преодолее влиянието на диаболизма и ще се превърне в един от най-добрите български сатирици. Това само ще потвърди идеята, че подражанието е епизодично явление в българската литература след Първата световна война.

И ако това са част от крайните отрицатели на реализма, редица други творци, *също така привърженици на модерното изкуство*, успяват да постигнат онова преливане на чуждия експеримент в собствен опит, за което говори Атанас Илиев. Поети като Атанас Далчев, Елисавета Багряна, Никола Фурнаджиев, Асен Разцветников, Николай Марангозов и др., както и белетристи като Ангел Каралийчев, Антон Страшимиров, Йордан Йовков споделят напълно различни естетически възгледи, търпят влияния често пъти от противоречиви авангардни течения, но успяват в своите произведения да влеят българския дух в европейската форма. За тях чуждите образци са само една възможност за оттласкване към формалния експеримент, който обаче е изцяло подчинен на една художествена реалност с уникални национални характеристики.

Така например много интересно и различно се оказва влиянието на *акмеизма* върху лириката на едни от най-значимите поети през този период – Атанас Далчев и Елисавета Багряна. *Атанас Далчев* е може би най-ерудираният писател в цялата българска литература. Той има философско образование и цял живот проявява голям интерес към творчеството на световните поети, писатели и философи. Свободно ползва основните европейски езици и поради тази причина винаги е отлично ориентиран в художествените процеси, които протичат в европейската литература. Акмеизмът е само едно от лирическите течения, влияещи върху неговия поетически свят. По изключително интересен начин формалистичните търсения в творчеството му се преплитат с теми и идеи от руския и френския религиозен морализъм и метафизичния неохегелизъм.

От своя страна *Елисавета Багряна* се сближава с поетиката на акмеизма благодарение на интереса си към творчеството на руската поетеса Анна Ахматова. Багряна въвежда редица нови теми в българската женска лирика и променя радикално статута и начина на представяне на лирическата героиня. Максимално изчиства своя поетичен език от книжни и неясни понятия, за да подчертае смисъла на посланието, което желае да предаде на читателя.

Твърде интересно е влиянието на *имажинизма* върху поезията на *Никола Фурнаджиев*. При него вероятно най-силно се усеща тенденцията към постигане на родното. Фурнаджиев експлоатира специфичните топоними и образни реалии, познати от поезията на Христо Ботев, но им придава различна функционалност, пъстрота и експресивност. Фурнаджиев създава един чудноват художествен свят, който всеки българин може безусловно да припознае като свой.

Големите имена в българската литература през този период се раждат в поезията, но **белетристиката** също има своите значими фигури. Без съмнение на първо място тук трябва да поставим името на *Йордан Йовков* авторът, който се формира като голям разказвач в Румъния. Той е чужд на съвременните модерни литературни течения. За него много по-интересен е богатия с фолклорни и митологични рефлексии румънски разказ, от който възприема органичната нравствена религиозност. Йовков превърна героите си в едни от най-сложните в морален аспект персонажи в българската литература. Той внесе една нова за българската литература до този момент нравствена красота. Образите му са на пръв поглед универсални, но в тях може да се открие специфичният философски дуализъм на българина.

Доста по-различен е художественият свят на *Антон Страшимиров*. Преминал през множество влияния от европейския авангард, писателят постига своя творчески връх в експресионистичния роман "Хоро". Страшимиров изгражда един гротесков свят, в който ужасът и смъртта напълно владеят всички художествени изображения. Няма друга творба в българската литература до този момент, която в такава степен да въздейства чрез своя разкъсан синтаксис и експресивен език.

И ако голяма част от творците оформят новото лице на българския модернизъм, една не малка част от тях извършват напълно противоположен завой, а именно към **идеологически ангажираната литература**. Времето на трите войни, в които България участва, довежда до радикална промяна във възгледите и философията на дезориентираните или индиферентните в политически смисъл творци. Критикът Иван Мешеков в своята студия "*Лявото поколение*" говори за това как войната променя възгледите на голяма част от



Календар за 1923 г., издаден от комунистическата партия

българските писатели: "В окопите младежта изпита на свой гръб как съвременното отечество жестоко и нагло отричаше съзнателната, нравствената личност и нейните дела, общочовешките ѝ идеали, живота ѝ. Как то отричаше живота и щастието на хилядите несъзнателни синове на народа, на целия трудещ се народ. И видя с очите си как същото "отечество" не отричаше, но защищаваше интересите и живота на богатата класа, големите "патриоти". Тях то оставяше в дълбокия "тил" да богатеят, когато народът гинеше..."

Точно по това време в Русия вече се е извършила Октомврийската революция, която отведнъж възкръсва в мисълта на бунтовните и дръзки младежи надеждата, че наистина е възможно изграждането на съвършеното общество, което да бъде управлявано според законите на науката и на разума. Понятията социализъм и комунизъм по това време не са имали съвременния дискредитиран смисъл, а са означавали вяра, надежда и революционна промяна на живота. Именно поради тази причина много от талантливите писатели се обръщат към пролетарската литература с вярата, че по този начин се доближават до проблемите на съвременния човек и до неговия език. Пролетарската литература претендира за отвореност към най-напредничавите научни и естетически достижения, защото се базира на онези трудове, които предсказват появата на новия комунистически строй, и възпроизвеждат епохалността на това събитие. Освен това, за пролетарският писател възпяването на страданието и гордостта на работническата класа е онзи революционен скок и в естетически смисъл, който е еквивалентен на революционното създаване на съветската държава.

Едни от най-талантливите български писатели като Христо Смирненски, Людмил Стоянов, Христо Радевски, Георги Караславов и Никола Вапцаров се числят към пролетарските творци. Независимо от това, че пролетарската литература като всяко силно идеологизирано изкуство налага редица условни ограничения от формално и съдържателно естество, всеки от гореизброените писатели се отличава със самобитен стил, с което си запазва важно място в историята на българската литература.

Христо Смирненски е без съмнение писателят, с чието творчество винаги е започвало разглеждането на периода между двете световни войни. Формирал се като поет във времето на най-силните години на българския символизъм, в неговата поезия по уникален начин се съчетава поетиката на символизма с идеята на революционното изкуство. В този смисъл той става един от първите творци, които преодоляват загубилия свежест и

мощ символизъм. От друга страна, чрез своите хумористични и сатирични стихотворения той изгради една своеобразна смешна история на България, за съжаление за един твърде кратък период. Едва на двадесет и пет години Смирненски умира от жестоката и фатална по това време болест – туберкулозата.



"Светлина", худ. Дечко Узунов

Друг пролетарски писател, но този път реализиращ се в областта на белетристиката, е *Георги Караславов*. Той е автор на редица посредствени произведения, които великолепно илюстрират всички отрицателни черти на пролетарската литература, но освен това пише може би най-сполучливите романи в българската литература до Втората световна война – "*Татул*" и "*Снаха*". С изключителен усет към детайла, към психологията на персонажа и композицията на творбата, Караславов прави голяма крачка напред към епическия роман, превърнал се само няколко години по-късно в основен литературен жанр.

Поетът обаче, който прави най-естествена връзката между литературата отпреди Втората световна война и тази след нейния край, без съмнение е *Никола Вапцаров*. Това е голямото име на българската пролетарска поезия, защото той успява да постигне във формално

отношение това, което Владимир Маяковски реализира в Русия – налага употребата на начупения стих със собствен вътрешен ритъм, продиктуван от логиката на посланието и на търсеното внушение. Поради тази причина един от най-интересните ефекти на Вапцаровата поезия е нейната комуникативност. Освен това Вапцаров пръв в българската поезия поставя машината в центъра на своя художествен свят. Така той органично свързва пролетарската тема не само с мъката от непосилния работнически труд, но и с "романтиката" на бъдещия нов човек.

Загинал заради своите обществени идеали, за Вапцаров е било невъзможно да предположи в каква гротескова форма ще се превърнат те само няколко години по-късно. Новото общество, дошло с претенцията да освободи човека от оковите на капиталистическите антихуманни принципи, се превръща в един тоталитарен свят, където последното възможно нещо е правото на свободно мислене. Съвсем логично и литературата попада в клопката на естетическите ограничения и мутации. Романтиката, която Вапцаров виждаше в моторите като символ на новия свободен дух на човека, изведнъж деградира в т. н. производствена поетика, която елементарно и схематично възпроизвежда политическата директива литературата да се доближи до човека на труда.

Цялото богатство, което българската литература постига в периода между двете световни войни, се заличава и се трансформира в идеологически клишета само за десетина години. Още в първите дни след 9 септември 1944 г. започват не само политическото преследване и чистки, но и насилието върху интелигенцията и писателите. Идеолозите на комунистическия преврат прилагат и в областта на културата елементарния принцип – който не е с нас, е против нас. Писателите веднага са разделени на прогресивни, тези които членуват в комунистическата парти, и на фашисти, в чиято група попадат общо взето всички останали. Само няколко дена след преврата в официалния орган на комунистическата партия вестник "*Работническо дело*" излиза статията "*Фашизмът в нашата литература*", в която директно за фашистки писатели са назовани творци като Ангел Каралийчев, Чавдар Мутафов, Димитър Талев, Фани Попова-Мутафова, Михаил Арнаудов, Стилиян Чилингиров, Славчо Красински и редица други. По този начин се дава стартът на физическото и духовно унищожение на българската интелигенция. По-късно редица от тези писатели ще влязат в затворите и лагерите, а оставените на свобода ще бъдат смазани от цензурата и идеологическия терор. За дълго време литературата ще заприлича на стенвестник, обслужващ само бездарни

кариеристи и партийни функционери. Случаят с романа “*Тютюн*” (1951) на Димитър Димов сам говори за начина, по който е третирано изкуството през първото десетилетие на комунистическия режим в България. След излизането на творбата партийната власт, недоволна от начина, по който е представен предвоенният период, заставя младия писател да я пренапише като добави положителни персонажи комунисти. Сега двата варианта на “*Тютюн*”, всеки един с различна композиция и идея, представляват документално свидетелство за духовния терор, осъществяван върху твореца през това време. Време, което прекъсва естественото развитие на българската литература за един дълъг, дълъг период.



ХРИСТО СМИРНЕНСКИ

1898, 29 септември	В град Кукуш (дн. Македония) се ражда Христо Измирлиев.
1905-1908	Учи в родния си град.
1908, ноември	Заминава при дядо си в София, където продължава своето образование.
1911	Завръща се в Кукуш и завършва прогимназия.
1913, юли	По време на Междусъюзническата война Кукуш е опожарен от гръцките войски, което принуждава семейството му да се пресели в София. Христо се записва ученик в Техническото училище.
1915	Помага на баща си в сладкарницата и заедно с това продава

	вестници с брат си, за да подпомогне семейството си. Първи хумористични публикации.
1916	Сътрудничи на хумористичните списания "Българан", "Барабан" и др.
1917	За да не бъде изпратен на фронта, напуска Техническото училище и става юнкер във Военното училище. Организира и редактира литературно-хумористичното списание "Смях и сълзи".
	За първи път се подписва с псевдонима Смирненски.
1918	Издава първата си книга "Разнокалибрени въздишки в стихове и проза" – с псевдонима Ведбал. Участва в редакционната колегия на сп. "Българан" и сътрудничи на хумористичните списания "Сатър" и "Червен смях".
1918, септември	Арестуван от въстаниците по време на Владайското въстание, но веднага след това е освободен. Напуска предсрочно Военното училище след края на Първата световна война като плаща 1000 лв. обезщетение. Става студент по право в Софийския университет.
1919	Активно участва в манифестации, организирани от комунистическата партия.
1920	Работи като репортер във вестник "Заря".

1921	Става член на комунистическата партия. Разболява се от паратиф, който впоследствие причинява появата на туберкулозата.
1922	Излиза стихосбирката "Да бъде ден!". Издава заедно с брат си Тома Измирлиев хумористичното списание "Маскарад".
1923, 18 юни	Христо Смирненски умира от туберкулоза.

Христо Смирненски е първият пролетарски поет в българската литература, който успява да излезе от шаблона на нормативната естетика и да постигне високи художествени резултати. Не само достойнствата на неговата поезия обаче, са причина за високото място, което заема в йерархията на българските писатели. Роля за изграждането на мита около името на твореца изиграва неговата ранна смърт – умира едва на 25 години от туберкулоза, както и фактът, че малко преди това става член на Българската комунистическа партия. За представителите на лявата интелигенция тези три фактора постепенно оформят легендарния образ на поета, който не само твори за пролетариата, но според тях и загубва живота си едва ли не като жертва на капитализма в България по онова време. Особено усърдно се утвърждава този мит през годините на комунистическия режим в България (1944-1989), най-вече от конюнктурни съображения, често пъти нямащи нищо общо с художествените стойности на неговото творчество.

Тази **силна идеологизация** в творчеството на Смирненски винаги е пораждала крайни и противоречиви оценки на критиката. От страна на лявата критика още приживе творецът бил засипван със суперлативи и високи оценки заради идеологическия и революционен характер на част от лириката му, докато в същото време във формален аспект не се гледало особено благосклонно на нейната подчертана обвързаност със символизма. От друга страна, критиката, която държала на художествения естетизъм,

открито обявила Смирненски за "сектант" и "демагог", отричайки напълно начинът, по който той агресивно експлоатирал политическите идеи. За литературния критик Владимир Василев образността на поета "е външна, техническа, атрибут на една приложна поезия".

Независимо от тези взаимоотричащи се оценки, които продължават да съпътстват поезията на Христо Смирненски и до ден-днешен тя има своето място в историята на българската литература поради *две важни причини*. На първо място, чрез неговата лирика се извършва постепенният преход към преодоляването на доминиращия до този момент в литературата символизъм. Свои твърде различни пътища в тази насока предприемат и Гео Милев, Атанас Далчев, Никола Фурнаджиев, Елисавета Багряна и др.

На второ място, трябва да кажем, че Смирненски става изразител на мислите и надеждите на голяма част от българската младеж и българските интелектуалци в годините след Първата световна война. Вече имахме повод да кажем, че след двете национални катастрофи на страната, икономическата и социална криза естествено прераства в екзистенциална. Безпътицата, отчаянието и страхът се съчетават с липсата на каквато и да било перспектива, която разореното общество да предлага на хората. В същото време почти цяла Европа повече от десетилетие е раздирана от протести и стачки на работници срещу нечовешките условия на труд и липсата на елементарни човешки права. В България, където съществува особено болезнена чувствителност към социалното неравенство, печели все повече привърженици лявата идеология, която пледира, че цялото социално нещастие и страдание са причинени от неправилното разпределение на капитала. Олевяването на обществото обхваща не само най-онеправданите нисши слоеве, но и голяма част от българската интелигенция. Това се дължи на факта, че в България никога не е съществувала наследствена аристокрация, а повечето от творците произхождат от обикновени градски или селски фамилии.

Не по различен е и **произходът** на Христо Смирненски. Баща му е бил обикновен сладкар в македонския град Кукуш, където и израства бъдещият поет. По време на Балканската война обаче градът е опожарен от гръцките войски и семейството е принудено да потърси спасение в София. Независимо от това, че бащата отново отваря малка сладкарска работилница, животът в столицата на България е изключително тежък. Това принуждава Христо още като ученик да помага на семейството си като продава вестници из крайните софийски квартали. Така още от ранна възраст той попада в света на декласираните, на недоволните от

съществуващите социални порядки. Възпитава в себе си чувствителност и състрадание към бедните и онеправданите. Изненадващо поетът няма да акумулира агресия и ненавист, а дори напротив – ще формира в себе си едно великолепно чувство за хумор и усет към иронията, които по-късно ще реализира в по-голямата част от своето творчество.

Времето е изключително интензивно откъм събития и никой не предполага до каква степен те ще повлияят не само на живота на милиони хора в цяла Европа, но и на самото изкуство и литература. Октомврийската революция в Русия през 1917 г., която претендира, че изменя принципите, чрез които се ръководи и съществува обществото, се възприема в България с ентусиазъм и надежди. Така новото общество, което трябва да възцари справедливостта в света, от блян и утопия се превръща в самата реалност. Идеята, че злото, което въплъщава капиталът с безпътицата, непосилният труд и безкрайната човешка мизерия, може да бъде преустановено, обсебва младите хора, които спонтанно реагират на социалните неправди.

В този смисъл революционната лирика на Христо Смирненски, която възпява бунта на потиснатите народни маси, импулсивно завладява сърцата на недоволните хора в началото на 20-те години в България и бързо придобива широка популярност. Стиховете му се рецитират по художествени вечеринки и партийни събрания, през време на обедните почивки в заводите. А стихосбирката, в която ги събира, се разграбва за броени дни, което принуждава издателите да подготвят второ нейно издание през същата година – непознат факт в историята на българската литература до този момент. В книгата си младият поет възпява възтържествувалата революция и очаквания всеобщ разгром над капиталистическия строй.

Лириката на Христо Смирненски най-общо може да се раздели на **революционно-социална** и **хумористично-сатирична**. На пръв поглед парадоксално, но неговата хумористична поезия е значително по-обемна, от тази, чрез която е признат за първия пролетарски поет в българската литература. През краткия си творчески път Смирненски пише близо 800 хумористични и сатирични стихове и едва шестдесет от т. н. революционни и социални стихотворения. В този смисъл съвсем очевидно е пристрастието на поета към забавните жанрове. Като писател Смирненски дебютира с хумористичната книга "*Разнокалибрени въздишки в стихове и проза*" (1918), а в стихосбирката "*Да бъде ден!*" (1922) събира своята революционно-социална поезия. Освен двете му книги заслужават да бъдат отбелязани цикълът "*Зимни вечери*" и, разбира се, притчата "*Приказка за*

стълбата" – последното произведение, което Смирненски пише само няколко месеца преди смъртта си, и, вероятно, едно от най-стойностните негови произведения.

Революционно-социалната лирика на Смирненски е разделена на творби, които представят възторга от вече осъществената революция и опиянението от новите бунтовни вълни, които ще залеят света, и на стихове, представящи жертвите на социалната несправедливост и обречеността на обикновения човек в капиталистическия свят.

В творчеството на Смирненски големият преход от хумористичните и сатирични стихове към революционния патетизъм на "*Да бъде ден!*" се извършва в краткия период между 1918 и 1920 г. Мнозина изследователи откриват *конкретна причина* за това в биографията на писателя. През 1917 г. младият творец постъпва като възпитаник във Военното училище в София, за да не бъде изпратен на фронта. В края на Първата световна война в българската армия избухват бунтове, които са известни в историографията като Войнишкото въстание. Като част от състава на Военното училище Смирненски е изпратен да възпре тръгналите от фронта към столицата разбунтувани войници, които искали да свалят от власт правителството. Той обаче е арестуван от въстаниците, които, впечатлени от скромния му и неагресивен вид, малко след това го освобождават. Според съвременници този жест на въстаналите войници имал поразяващ ефект върху поета. За първи път попаднал във военна обстановка, той бил изумен от човещината на тези, които били представяни от неговите началници като врагове.

По същото това време и особено интензивно през 1919 и 1920 г., България е залята от **руски пропагандни материали**, възхваляващи новия комунистически строй. Те включват не само политически позиви, вестници, но и многобройни литературни произведения. Ако в СССР след Октомврийската революция в политически аспект веднага започва да действа диктатурата на пролетариата, то в областта на изкуството и литературата нещата стоят по различно. Сред първата емигрантска вълна в годините между 1917-та и 1920-та, когато близо два милиона души напускат Русия, има и стотици хиляди интелектуалци и писатели. Отричащите новия комунистически режим намират спасение в страните из целия свят. Независимо че в комунистическа Русия остават само тези творци, които приветстват новата власт, в областта на литературата по това време се наблюдава небивал разцвет. Десетките литературни движения и обединения, възникнали преди революцията, продължават своята

дейност и в същото време възникват и множество други. Разбира се, най-активни и многобройни са пролетарските организации, които все още имат възможността да защитават различни творчески концепции и принципи. Често пъти противоречията водят до разпадане на някои от тях и до образуването на други. Така или иначе властта трудно контролира този процес и едва в началото на 30-те години след намесата на Сталин са ликвидирани всички литературни организации и безусловно е установена диктатурата на пролетариата и в областта на културата.



"Докерът", худ. Христо Кmasked

Споровете, дискусиите и конфликтите между *литературните обединения* по различни пътища достигат до България. Комунистическият печат, който в началото на 20-те години все още е легален, представя най-популярните творци от пролетарските дружества. Едновременно с това, българските писатели имат възможност да следят и оригиналните руски литературни издания. Особено коментирано сред българските леви интелектуалци през 1920 г. е отделянето на група поети от Пролеткулта (съкращение от руски на "Пролетарские культурно-просветительные организации") в самостоятелно обединение "*Кузница*" (на бълг. Ковачница), в знак на протест срещу подчиняването на организацията на

комунистическата партия. Най-значимите представители на "*Кузница*" като Васили Александровски, Михаил Герасимов, Сергей Орадович и др. считат, че пролетарската поезия трябва да бъде независима и да не служи за политическа пропаганда.



Илюстрация към "Зимни вечери", худ. Александър Жендов (1924)

Независимо че през 1921 г. Христо Смирненски става член на Българската комунистическа партия, очевидно той много повече симпатизира не на казионните организации, а на независимите. Чете стихотворенията на поетите от "*Кузница*" и му допада техния оригинален и новаторски патос. В България официалният партиен орган на комунистите "*Ново време*" точно по това време агресивно прокарва прокултовската линия, наложена от Москва. От творците се изисква да следват езикови и образни шаблони, да избягват каквито и да било алюзии и културни препратки, да възпяват единствено героизма на Октомврийската революция. Сами по себе си тези принципи са напълно антихудожествени, тъй като противоречат на естествените закони на изкуството и ограничават творческата свобода на писателя. Вероятно поради тази причина Смирненски няма нито едно отпечатано стихотворение в официалния политически орган на комунистическата партия, докато активно сътрудничи на лявото хумористично списание "*Червен смях*".

Почти всички революционни стихотворения на Смирненски са свързани с **конкретни исторически събития** – най-известното от тях "*Червените ескадрони*", например, възхвалява погрома, извършен от Червената армия над полското въстание през 1920 г.; "*Северно сияние*" е написано по случай тригодишнината от Октомврийската революция; "*Йохан*" е свързано с неуспялото комунистическо въстание през 1919 г. в Германия; "*Москва*" е написано два дена след края на III-я конгрес на комунистическия интернационал в руската столица; "*Въглекопач*" отразява призива на Ленин за по-ефикасна пропаганда сред народа; "*Огнен път*" излиза ден след IV конгрес на Българската комунистическа партия; "*Към висини*" – веднага след IV конгрес на комунистическата младеж и т. н. и т. н. Тази бърза реакция на събитията не е непознато явление в творческия процес на Смирненски. Дори напротив, тя добре илюстрира както неговия подход към темите, така и лекотата, с която той пише своите творби. Голяма част от хумористичните му стихове са писани също по конкретни случки от обществения или литературния живот в страната.

В развоя на българската литература значението на **социалната поезия** на Смирненски можем да открием в това, че за първи път чрез високохудожествени средства е въведена темата за маргинализирания индивид и в същото време е надградена поетиката на символизма.

В този момент българският символизъм се намира в зенита на своето развитие. Нека си припомним, че точно когато Смирненски твори, един от най-емблематичните символисти – Николай Лилиев – издава своята известна стихосбирка "*Лунни петна*" (1922). Само за няколко години символистите успяват да обогатят българската лирика с изключителните възможности на музикалността и стихотворната техника. Като поет, който се формира от художествените ценности на своето време, Смирненски естествено възпитава в своя стих всички качества на символистическата поезия. Поетът Атанас Далчев чудесно ще определи формалните влияния, които пролетарският поет наследява от символизма: "... и предпочитанието към трисричните размери, несъмнено по-трудни, но и ритмично по-подчертани от двусричните; и стремежът към разнообразие в стиха и строфата; и построяването на поемата като цикъл от няколко къси стихотворения, дето размерът на стиха и ритъма се мени според момента и настроението; и пищната инструментовка от алитерация и асонанси; и използването на всички възможности, които дава римата. Като символистите Смирненски употребява широко дактилните и вътрешните рими; като тях най-сетне той се мъчи да обнови римата и разшири

границите на съзвучието, като прибягва към съставени рими от рода на глобуси – злоба си, лампи – едвам би, факли – пак ли, или римува със собствени имена: Египет – сипят, усилия – Бастилия." Никой друг изследовател не е правил по-изчерпателен и в същото време концентриран анализ на стиха на Смирненски.

Едновременно с това трябва да кажем, че **темите** и **мотивите** в лириката на Смирненски в значителна степен определят звученето на неговия характерен стих. За разлика от символистичния минорен тон, сантиментален елегизъм и отдаденост на бляновете, стиховете на пролетарския поет са изпълнени с патос и възторжени интонации. Често пъти в неговите революционни стихотворения може да се види една забележителна ритмичност между цели строфи, близки до натюрела на символистическата поетика, и такива, които експлоатират езика и духа на новото революционно изкуство, както например е между третата и четвъртата строфа в стихотворението "През бурята":

И аз ще видя непознати и велики
довчерашните стенещи тълпи,
пред чийто двери вечна мъка бди
и вечно дебнат нужди бледолики, символизъм
а в тъмните потрошени стъкла
смъртта потропва с ледени крила.

Ще видя пристъпа величествен на роба,
ще чуя гневен гръм да потресе
заспалите стъгди и понесе
надлъж и шир червената прокоба революционност
на угнетения човешки род,
разбил вековний си хомот.

Особено интересен резултат се получава тогава, когато Смирненски използва символистичната поетика в стихове с подчертано **социално съдържание**. В редица свои творби той разработва темата за маргинализираните хора, живеещи в постоянна нищета и мъка. Така например в *"Старият музикант"*, *"Братчетата на Гаврош"*, *"Ковачът"*, *"Цветарка"* и др. отделни куплети притежават символистична декоративност по-характерна от тази, която можем да срещнем дори при самите поети символисти, но в същото време цялостната идея подчертава социалния характер на драмата.

Ако символистите твърде абстрактно поставят темата за покварата на големия град и техният поглед е насочен към образи, обобщаващи и символизиращи злото, Смирненски подхожда по различен начин. Той не персонифицира, а се стреми да представи отделни групи *социални типове*. Самите заглавия добре илюстрират кои типове са тематизирани: "*Старият музикант*" се отнася за бедните нереализирани творци, "*Ковачът*" – за обикновения работник, "*Уличната жена*" – за пропадналите проститутки, "*Цветарка*" и "*Братчетата на Гаврош*" представят нерадостното детство на бедните деца. Дори когато неговите герои носят конкретни имена като например "малкия Гаврош" (в стихотворението "*Улицата*"), те пак не придобиват индивидуални черти. Типичен пример за това можем да открием в стихотворението "*Братчетата на Гаврош*", където самият лирически герой не присъства персонифициран, а поетът говори обобщено за "бездомните Гаврошовци".

И ако в отделните свои стихотворения Смирненски, както казахме, представя един широк кръг от пролетарски типове, то в цикъла "**Зимни вечери**" разширява зрителния ъгъл и в единното пространство на "смълчаните хижи" обобщава мрачния и безсмислен живот на техните обитатели.



Илюстрация към "Зимни вечери", худ. Александър Жендов (1924)

Тук "децата пищят", "бащата ругай", "ридай старуха", "слепия старик" носи някакво дете, чуват се "чуковете" на ковача, "плач на жена", "цигулката разплакана" – вероятно на стария музикант. В седемте части, които съставят "Зимни вечери", светът носи апокалиптичните черти на разрухата, безвремието, отчаянието и деградацията. За разлика от стиховете в "Да бъде ден!" тук напълно отсъства надеждата. В седмата част две скръбни деца наивно съзерцават падащите бели снежинки, но последния стих на този куплет разкрива всъщност тяхната безрадостна съдба:

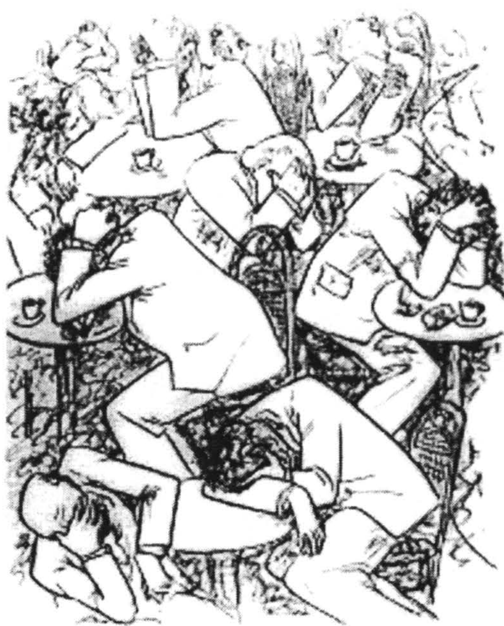
А бликат снежинки сребристи,
прелитат, блестят кат кристал,
проронват се бели и чисти
и в локвите стават на кал.

Смирненски извърши една огромна крачка напред в българската поезия, променяйки духа на символистичната поетика, но без съмнение голямата му литературна страст е **хумористичната и сатиричната поезия**. До този момент редица български писатели пробват перото си в тези жанрове, но не всички успяват да достигнат до високи художествени стойности. Въпреки това автори като Иван Вазов, Стоян Михайловски и Кирил Христов ще се запомнят със техните оригинални хрумвания и богато въображение.

От 17-годишна възраст Смирненски започва да пише фейлетони, забавни стихове, пародии или чисто и просто закачки за своите съученици и учители. Голяма част представляват обикновени хумористични, които нямат по-големи претенции от това да предизвикат *чистосърдечен смях*. Именно в тях обаче проличава големият талант на поета да импровизира с безкрайна освободеност и да проявява една рядко срещана формална виртуозност.

В хумористичните стихотворения на Смирненски можем да почувстваме неговия изключителен талант да реализира с огромна лекота всяко едно творческо вдъхновение. Пример за това ни дава "творческата история" на едно негово закачливо любовно стихотворение, разказана от писателя Георги Караславов. Младият поет видял веднъж на гарата русокосо синеоко момиче, в което веднага се влюбил, и го кръстил с екзотичното име Лорелай. "Лорелай живеела наблизо до квартирата на Измирлиеви. Един ден, когато Смирненски бил болен и около него се навъртала сестра му, по улицата минала Лорелай. Бил хубав слънчев следобед и зад тантелените завеси на малкия прозорец русата ученичка

изглеждала още по-поетична. "Виж, виж кой минава!" – посочила му закачливо сестрата. Той погледнал през прозореца, престорил се на сърдит и казал: "Я иди да ми донесеш един чай!" Сестрата излязла, след четвърт час му донесла пресен чай и оставила чашата на масичката. "Прочети това" – подал й той едно листче. Тя прочела стихотворението "*Лорелай*", в което с удивителна поетическа лекота и свежест е описан този случай. Вътре е включена и светлината на слънчевото пролетно следпладне, и тантелените завески, и горчилката на хининовите таблетки, и капчицата чай." Стихотворението "*Лолерай*" бързо се превърнало в хит сред софийската младеж.



Рисунка от Илия Бешков

Хумористичните и сатиричните стихотворения на Смирненски са не само изключително многобройни, но и невероятно *разнообразни по теми и форми*. Поетът е реагирал на почти всяко политическо, социално или културно събитие в страната, представяйки го откъм неговата смешна страна. В този смисъл може да се каже, че Смирненски е автор на една **травестирана история на България**, за периода между 1918 и 1922 г. Той пародийно представя почти всички активни фигури от съвременния политически живот на страната, иронизира министри и тяхното държавническо поведение, като не пропуска да се посмее над министър-председателя и дори над царя. Независимо от това, че почти винаги определен повод стои в центъра на тези хуморески, в някои случаи Смирненски по великолепен начин преминава от конкретно-злободневното към обобщаващи изображения, в които се долавят и акценти на социална критика. Типичен пример в това отношение представлява сатирата "*Кихавица*", където обикновената зимна настинка се трансформира в констатация за историческото "заболяване" на България след края на войните.

Твърде често Смирненски ехидно представя и събития от европейската политика, без да се съобразява дори със собствените си политически пристрастия. Така например през декември 1917 г. пише сатирата "*В матушка Рус*" по повод комунистическият преврат в Русия, която е посрещната изключително негативно от лявата интелигенция в България:

Вият се облаци, носи се рев,
боеве люти и дати велики,
вихром се хвърля Керенски със гнев,
лъвски го срещат отбор болшевики;
кърви се леят, а екне безспир:
"Мир и реформи, реформи и мир".

Близо половината от хумористичните стихотворения на Смирненски имат **забавно хедонистичен характер**. В тях като лирически герои се явяват млади и палави моми, които обикновено имат закачливо и предизвикателно поведение и външност. Авторът често ги нарича "девки", за да създаде ироничния контраст с тяхната реална природа. Много са стихотворенията, в които превъзнася еротичните героини, като едно от най-разиграните във формално отношение е "*Анчето, адютантката й и еврейката*".

Понякога Смирненски възпява и тяхната пълна противоположност – грубата и проста жена. В "*Ода на Пенка едрата*" например, героинята е великолепно представена само чрез средствата на контраста и сравнението:

Хубава си, драга Пенке,
няма друга като теб.
Ти си нежна, белоснежна
като столичния хлеб.

Ти си скромна, ти си тиха,
като в клуба си тесняк,
ходиш плавно, стъпваш леко,
също кат пиян казак.

Своеобразно **програмно произведение** на веселия и жизнерадостен Смирненски представлява "*Ний сме весели бродяги*" от "*Разнокалибрени*

песни и въздишки" (1918). В него напълно отсъства ироничната интонация, като авторът представя една философия на освободения и неангажиран индивид. Съвсем не е случайно и това, че Смирненски е поставил стихотворението в центъра на своята първа книга. Тук героите са представени като "весели бродяги" "влюбени в света", които се возят в "колесницата на Бакхус", без да се интересуват от утрешния ден. Социалният намек, че свободата им се дължи и на празните джобове, всъщност доразвива идеята за пълното отричане на обществения ангажимент.

Една не малка част от хумористичните произведения на Смирненски представляват директни или скрити **пародии** на стихотворения на български поети. Разбира се, авторът предпочита да се занимава с най-известните и големи творци като Иван Вазов, Кирил Христов, Пейо Яворов и др. Ето например как изключително находчиво в своята "*Епопея на незабравимите*" преобръща драматизма и философската дилема на Вазовия "*Левски*" в пародия на търсещия реализация човек от село:

Вазов:

Манастирът тесен за мойта душа е.
Кога човек дойде тук да се покае,
трябва да забрави греховния мир,
да бяга съблазни и да търси мир.

Смирненски:

Селото ми тясно за мойта душа е!
Човек тук не може живот да познае!
В този кът отдалечен от шумния свет
говеда и псета сал виждам навред.

Безспорен връх в творчеството на Смирненски обаче представлява притчата "**Приказка за стълбата**" – последното произведение, което поетът пише само месеци преди своята ранна смърт. Поводът за нейното написване било разочарованието на автора от факта, че никой от неговите съпартийци не се отзовал на молбата на приятелите му да се съберат средства за лечението му. В творбата на Смирненски конкретното човешко безразличие се превръща в алегоричен разказ за моралното падение на човека, попаднал във властта.

В литературата и изкуството стълбата винаги е представяна като комплексен символичен образ, който обикновено се свързва с процеса на

духовното извисяване. Смирненски подхожда към образа напълно преобръщайки неговите високи значения, така както постъпва и в своите хумористично сатирични произведения. Стълбата за българския писател се превръща буквално в символ не на духовното, а на политическото израстване. Това предопределя и пълната заменяемост на цялата символика, която по принцип трябва да препраща към библейското тълкуване на текста. Знаем, че средновековните мистици са представяли и тълкували не само отделни библейски текстове, но и самата Библия като стълба, чрез стъпалата на която светецът изгражда своите духовни качества преди да достигне съвършения небесен живот. Често пъти ангелите са показвани като водачи в това мистическо изкачване. Смирненски при своето смислово преобръщане заменя образа на ангелите с този на дявола. По този начин той разработва и мотива за договора с Мефистофел, познат от Гьотевия "*Фауст*". Разбира се, българският писател нито се интересува от философските тълкувания на немския класик, нито пък в рамките само на няколко страници може да достигне до тяхната дълбочина. За него е достатъчно да покаже *ироничния контраст между духовното и политическото израстване*. Принципът на покоряването на политическата власт е свързан не само с низ от морални компромиси, но и тотално видоизменя всички ценностни принципи. Властта според Смирненски не само убива човешкото в човека, а трансформира както неговите сетива, така и неговата памет.

Едновременно с това, тук авторът по един ясен начин като че ли се прощава и със собствените илюзии, че комунистическата революция може да облагороди самия човек. "*Приказка за стълбата*" точно назовава главния герой на творбата – "плебея по рождение", който тръгва да накаже "ония горе" на върха на стълбата. Образите на "тълпите", "стареца" и "босоногото момиченце", заради които младият момък революционер изразява своето негодувание, кореспондират с портретите от пролетарската лирика на Смирненски. По аналогичен начин и неговият първоначален рефрен " – Аз съм плебей по рождение и всички дрипльовци са мои братя. О, колко е грозна земята и колко са нещастни хората!" резюмира по един ироничен маниер революционното лого на комунистическата Октомврийска революция, което присъства изказано под различни форми във всички революционни стихотворения на поета. Този рефрен е своеобразен низов прозаичен превод на високия поетичен рефрен от стихотворението "*Ний*" "И ние сме деца на майката земя!". Така Смирненски по един постмодерен начин самоиронизира

собственото си революционно творчество, което идеологизираният прочит през годините се опита да представи като единствената високохудожествена лирика на поета.

Чрез "*Приказка за стълбата*" Смирненски още в първите години след революцията в Русия успя да направи великолепна *диагноза на комунистическия функционер*, която след години се потвърди от политическия живот във всички комунистически страни в Европа. Веднъж попаднал във властта, той губи своя морален облик, просто защото тоталитарната власт не познава механизма на обществения коректив. Последната реплика на плебея, изкачил последното стъпало на стълбата на властта " – Аз съм принц по рождение и боговете ми са братя! О, колко красива е земята и колко са щастливи хората!", разкрива истинската му отделеност от реалността, както и нейното идеологическо пречупване. Именно тази бездна между властта и обикновения човек половин столетие по-късно ще катализира драматичния разпад на тоталитарната власт. Парадоксът при Смирненски е, че от първия пролетарски поет, възпял в българската литература Октомврийската революция, се превърна в *първия пророкувал нейния морален фалит*. Именно това потвърждава, че геният винаги има по-изострени сетива за нещата, на които става свидетел през своя живот.



ДА БЪДЕ ДЕН!

Нощта е черна и зловеща,
нощта е ледна като смърт.
В разкъсаната земна гръд
струи се бавно кръв гореща.
В димящите развалини
безокий демон на войната
развял е хищно знамената
и меч въз меч безспир звъни.
Сред мрака непрогледно гъст
стърчи злокобен силует
на някакъв грамаден кръст,
и хилядни тълпи отвред
вървят, подгонени натам
от яростта на златний бог.
И мрака става по-дълбок,
тълпите нижат се едвам.
За въздух жадни са гърдите,
очите молят светлина,
един копнеж, мечта една
гори и се топи в душите
и през сълзи и кървав гнет,
през ужаса на мрак студен
разбунен вик гърми навред:
"Да бъде ден! Да бъде ден!"

ЧЕРВЕНИТЕ ЕСКАДРОНИ

В утрото на светла ера, с факела на нова вера,
идат бодри ескадрони с устрем горд и набег смел,
а над тях, кат хищни птици, кат настръхнали орлици,
спускат се и разпиляват гръм шрапнел подир шрапнел.

Кон изправя се, изцвили и отронил сетни сили,
грохне мъртъв на земята някой воин поразен.
В миг уплашен спира коня, но наново той догоня
стъпките на ескадрона, в общий прилив устремен.

И развели буйни гриви, над пожънатите ниви,
като вихър отминават ескадрон след ескадрон.
Под копитата извива прах на облачета сиви
и премрежва с бронзов блясък огнения хоризонт.

Ето татък край върбите екнаха пушкала скрити
и вълни от кървав пламък срещнаха се гръд със гръд;
сви се буря безпощадна, зазвънтя стомана хладна –
кратка схватка и наново ескадроните летят...

Ах, летете, ескадрони! В устрема ви милиони
погледи са приковани със надежда и любов.
Свил десницата корава, целий свят се днес изправя
стреснат, трогнат, очарован от победния ви зов.

Нека в ужас, в изненада рухне всяка черна сграда
на световната неправда, на сподавения стон
и човекът да намери зад открехнатите двери
мъртви старите химери на бездушния закон.

Ах, летете вий сред сеч и дъжд от огнени картечи,
вий – развихрени предтечи на безоблачните дни!
С буря, мълния и грохот възвестете гордий поход
на възбунените роби, на червените вълни!

И когато сетний камък на обгърнатия в пламък
и разруха древен замък се отрони в пепелта,
вий слезнете от конете и земята целунете –
възцарете вечна обич, вечна правда на света.

ИЗ ЗИМНИ ВЕЧЕРИ

Вървя край смълчаните хижи
В море непрогледна мъгла
И вечната бедност и грижа
Ме гледат през мътни стъкла.

В стъклата с десница незрима,
Под ледния дъх на нощта,
Чертала е бялата зима
Неземни сребристи цветя.

Но ето къщурка позната;
В прозореца детска глава;
И грубо гърмят в тишината
Пияни хапливи слова.

Завърнал се в къщи – безхлебен,
Пиян пак, - бащата регай:
И своя живот непотребен,
И своята мъка без край.

Завесата мръсна, продрана
И едър мъглив силует
Размахва ръцете в закана,
От помисли странни обзет.

Децата пищят и се молят,
А вънка, привела глава,
Сред своята скръб и неволя
Жена проридава едва.

ЛОРЕЛАЙ

Сякаш хиляди огнени преси
ме обгарят, притискат, гнетят:
на челото ми хладни компреси,
от хинина ушите пищят.

А случайна, капризна, засмяна,
под прозореца спря Лорелай –
като мъдра рецепта желана,
златокъдра кат капчица чай.

И възкръсна пак приказка свята
с аромата на пролетна нощ,
приютила мечта непозната
под крилата на звезден разкош.

И през тънките бели завеси
в миг разле се усмивка-корал,
сякаш слънчево минало спре се
и отнесе и гнет, и печал.

Тя бе миг и шега мимолетна,
седмоцветна дъга,
но умря кат мечта безответна
в непросветна и тиха тъга.

И за сбогом през тънки завеси
пак нашепна ми погледа син:
“На сърцето студени компреси,
а в устата таблетка хинин!”

НИЙ СМЕ ВЕСЕЛИ БРОДЯГИ

Ний сме весели бродяги,
ний сме влюбени в света
и сред смях и песни гоним
свойта хубава мечта.

В колесницата на Бакхус
сред стаканения звън
ний прегръщаме живота
в някакъв неземен сън.

Не достигат нас вълните
на житейското море,
ний сме волнокрили чайки,
ний бездомни сме царе.

Наште радости съдбата
не е в сила да срази,
ний се смеем и когато
трябва да текат сълзи.

Ний не мислиме за утре,
ни за ад и ни за рай,
нас не стряска, не тревожи
на живота тъмний край.

Ний живеем вечна младост,
ний живеем шумни дни,
дните ни са чисти, леки,
както джобовете ни!

Ний сме весели бродяги,
ний сме влюбени в света
и сред смях и звън стаканен
гоним хубава мечта.

КИХАВИЦА

Нечакан и нахален гост –
кихавицата тази зима
пак окупира всеки нос
и спря се там невъзмутима.

Навсякъде днес из града,
споходени от тази хала,
деца, госпожи, господа
вървят и кихат на провала.

Кихавица! Днес няма кът
ненавестен от таз несрета,
простинал не за първи път,
разкиха се дори бюджета.

А кихат си беспир по нас
валута, ред и управия,
че в политическия мраз
и днес сме по жилетка ние.

И вслушаш ли се отстрани –
ще чуеш как със горест тиха,
простудена от две войни,
България зловещо киха.

АНЧЕТО, АДЮТАНТКАТА Й И ЕВРЕЙКАТА
(софийска амазонска св. троица)

"Всеки ден поклонник нов,
нова всеки ден любов."
(Из албума на една ученичка)

Три сестрички,
три ученички,
мили сме птички
в тоз град засмен.
С врани кончета
ту по шосета,
ту по полета
ходим цял ден.
Впиват очички
у нази всички,
горим душички
ние навред!
Кой де минава,
нас поздравлява,
нас възхвалява
в младия свет
С блузичка тънка,
с рокля без гънка
тръгва навънка
всяка от нас.
Как лесно знаем
ний да омаем
и омотаем
всеки завчас!
Горди, напети
всички с корсети,
безплатно взети,
крачим цял ден.
Девки шавливи,
девки красиви,
три самодиви,
девки без свен.

ПРИКАЗКИ ЗА СТЪЛБАТА

Посветено на всички, които ще кажат:
"Това не се отнася до мене!"

- Кой си ти? - попита го Дяволът...

- Аз съм плебей по рождение и всички дрипльовци са мои братя. О, колко е грозна земята и колко са нещастни хората!

Това говореше млад момък, с изправено чело и стиснати юмруци. Той стоеше пред стълбата - висока стълба от бял мрамор с розови жилки. Погледът му бе стрелнат в далечината, дето като мътни вълни на придошла река шумяха сивите тълпи на мизерията. Те се вълнуваха, кипваха мигом, вдигаха гора от сухи черни ръце, гръм от негодувание и яростни викове разлюляваха въздуха и ехото замираше бавно, тържествено като далечни топовни гърмежи. Тълпите растяха, идеха в облаци жълт прах, отделни силуети все по-ясно и по-ясно се изрязваха на общия сив фон. Идеше някакъв старец, приведен ниско доземи, сякаш търсеше изгубената си младост. За дрипавата му дреха се държеше босоного момиченце, и гледаше високата стълба с кротки, сини като метличина очи. Гледаше и се усмихваше. А след тях идеха все одрипели, сиви, сухи фигури и в хор пееха протегната, погребална песен. Някой остро свиреше с уста, друг, пъхнал ръце в джобовете, се смееше високо, дрезгаво, а в очите му гореше безумие.

- Аз съм плебей по рождение и всички дрипльовци ми са братя. О, колко грозна е земята и колко са нещастни хората! О, вие там горе, вие...

Това говореше млад момък, с изправено чело и стиснати в закана юмруци.

- Вие мразите ония горе? - попита дяволът и лукаво се приведе към момъка.

- О, аз ще отмъстя на тия принцове и князе. Жестоко ще им отмъстя заради братята ми, заради моите братя, които имат лица, жълти като пясък, които стенат по-зловещо от декемврийските виелици! Виж голите им кървави меса, чуй стоновете им! Аз ще отмъстя за тях! Пусни ме!

Дяволът се усмихна:

- Аз съм страж на ония горе и без подкуп няма да ги предам.

- Аз нямам злато, аз нямам нищо с което да те подкупя... Аз съм беден, дрипав юноша... Но аз съм готов да сложа главата си.

Дяволът пак се усмихна:

- О, не, аз не искам толкоз много! Дай ми ти само слуха си!

- Слуха си? С удоволствие... Нека никога нищо не чуя, нека...

- Ти пак ще чуваш! - успокои го Дяволът и му стори път. - Мини!

Момъкът се затече, наведнъж прекрачи три стъпала, но косматата ръка на Дявола го дръпна:

- Стига! Спри да чуеш как стенат там доле твоите братя!

Момъкът спря и се вслуша:

- Странно, защо те започнаха изведнъж да пеят весело и тъй безгрижно да се смеят?... - И той пак се затече.

Дяволът пак го спря:

- За да минеш още три стъпала, аз искам очите ти!

Момъкът отчаяно махна ръка.

- Но тогава аз няма да мога да виждам нито своите братя, нито тия, на които отивам да отмъстя!

Дяволът:

- Ти пак ще виждаш... Аз ще ти дам други, много по-хубави очи!

Момъкът мина още три стъпала и се вгледа надоле. Дяволът му напомни:

- Виж голите им кървави меса.

- Боже мой! Та това е тъй странно; кога успяха да се облекат толкоз хубаво! А вместо кървави рани те са обкичени с чудно алени рози!

През всеки три стъпала Дяволът взимаше своя малък откуп. Но момъкът вървеше, той даваше с готовност всичко, стига да стигне там и да отмъсти на тия тлъсти князе и принцове! Ето едно стъпало, само още едно стъпало, и той ще бъде горе! Той ще отмъсти зарад братята си!

- Аз съм плебей по рождение и всички дрипльовци...

- Млади момко, едно стъпало още! Само още едно стъпало, и ти ще отмъстиш. Но аз винаги за това стъпало вземам двоен откуп: дай ми сърцето и паметта си.

Момъкът махна ръка:

- Сърцето ли? Не! Това е много жестоко!

Дяволът се засмя гърлесто, авторитетно:

- Аз не съм толкова жесток. Аз ще ти дам в замяна златно сърце и нова памет! Ако не приемеш, ти никога няма да минеш туй стъпало, никога няма да отмъстиш за братята си - тия, които имат лица като пясък и стенат по-зловещо от декемврийските виелици.

Юношата погледна зелените иронични очи на Дявола:

- Но аз ще бъда най-нещастният. Ти ми взимаш всичко човешко.

- Напротив - най-щастливият!... Но? Съгласен ли си: само сърцето и паметта си.

Момъкът се замисли, черна сянка легна на лицето му, по сбръчканото чело се отрониха мътни капки пот, той гневно сви юмруци и процеди през зъби:

- Да бъде! Вземи ги!

...И като лятна буря, гневен и сърдит, разветрил черни коси, той мина последното стъпало. Той беше вече най-горе. И изведнъж в лицето му грейна усмивка, очите му заблестяха с тиха радост и юмруците му се отпуснаха. Той погледна пируващите князе, погледна доле, дето ревеше и проклинаше сивата дрипава тълпа. Погледна, но нито един мускул не трепна по лицето му: то бе светло, весело, доволно. Той виждаше доле празнично облечени тълпи, стоновете бяха вече химни.

- Кой си ти? - дрезгаво и лукаво го попита Дяволът.

- Аз съм принц по рождение и боговете ми са братя! О, колко красива е земята и колко са щастливи хората!



ГЕО МИЛЕВ

1895, 15 януари	В село Раднево, намиращо се близо до Стара Загора, се ражда Гео(рги) Милев Касабов.
1900	На петгодишна възраст Гео тръгва на училище, защото вече умее да чете и пише.
1911	Завършва мъжката гимназия в Стара Загора, където баща му вече се е преместил да живее.
1912	Става студент във философския факултет на Лайпцигския университет.
1913	Публикува първата статия от общо осемте "Литературно-художествени писма от Германия".

1914	Излиза статията "Модерната поезия". Заминава за Лондон, където се запознава с белгийския поет Емил Верхарн. В Германия е арестуван като английски шпионин, но след 11 дена е освободен.
1915	Връща се в Стара Загора, където публикува пет преводни книги от Маларме, Демел, Верхарн, Верлен и Ницше. Предава в Лайпциг своята дисертация, която обаче му е върната за преработка.
1916	В Стара Загора представя като режисьор пиесата "Едип цар". Постъпва в Школата за запасни офицери в Княжево.
1916, септември	Участва като офицер на фронта по време на Първата световна война.
1917, 28 април	Ранен е тежко край Дойран, в следствие на което загубва дясното си око и част от черепа. Постепенно се възстановява.
1918	Заминава за Берлин на лечение, където му се правят 11 операции. Излиза статията "Театралното изкуство", както и преводите му на "Хамлет" и "Поетическото изкуство" на Боало. Влиза в кръга на немските експресионисти и сътрудничи на тяхното списание "Der Sturm".
1919	Връща се в България, където отново влиза в болница.
1919, юни	Оженва се за Мила Ксранова. Започва да издава първото експресионистично списание в България "Везни".

1920	Излизат книгите му "Жестокият пръстен" и "Експресионистично календарче за 1921".
	Поставя в Народния театър пиесата на А. Стринберг "Мъртвешки танц".
	Ражда се дъщеря му Леда Милева.
1921	В Библиотека "Везни" публикува най-големите класически и модерни европейски писатели.
1922	Издава три книги – "Антология на жълтата роза", "Панахида за поета П. К. Яворов" и "Иконите спят".
1923	Поставя пиесата "Маса-човек" на Ернст Толер.
1924	Започва да издава второто си списание "Пламък", където публикува няколко свои творби, сред които и поемата "Септември".
1925, януари	Гео Милев е арестуван и съден заради поемата "Септември".
	Издава "Антология на българската поезия".
1925, 14 май	Осъден е на една година затвор и 20 000 лв. глоба. На следващия ден е отведен от дома си от агенти на тайната полиция и повече не завръща.
1954	В общ гроб край Илиянци е открито изкуственото му око, което предполага, че там е бил заровен след като е убит.

Гео Милев заема едно от водещите места в историята на българската литература. В периода след Първата световна война той е вероятно най-дейната, най-коментираната и най-талантливата фигура на българския модернизъм. Изключително своеволен и безкомпромисен като натура, с вяра в собствените творчески сили и в своята културна мисия, Гео Милев има само един предшественик, с когото може да се уподоби – Пенчо Славейков. В някакъв смисъл Гео Милев би могъл да се определи като барда на третото поколение модернисти в българската литература, след това на творците от кръга "Мисъл" и на символистите. За разлика от своите предходници обаче, модернистите след Първата световна война се намират в напълно променена обществена и творческа среда. Най-лесно тя може да се онагледи със сложните перипетии, през които преминават символистите по същото това време. Но случаят Гео Милев излиза от рамките на елементарното въздействие на обективните обстоятелства върху субективните качества на таланта. При него става дума за уникално духовно явление. Един поглед върху **периода на формиране** на Гео Милев потвърждава, че става дума именно за такъв случай.

Независимо от това, че се ражда в малко и отдалечено от столицата селце – Раднево – Георги Касабов (по-късно започва да се подписва, съкращавайки личното си име на Гео и заменяйки фамилното с бащиното Милев) още от малък има пряк досег с книгата и със света на изкуството като цяло. Огромна роля в това отношение играе неговият баща - Мильо Касабов, който е собственик на книжарница в близкия до селото град Стара Загора. С нея той не само изхранва своята фамилия, но и превръща дома си в своеобразно културно средище, където си дават среща писатели, художници и други хора на изкуството в града. В книжарницата се получават почти всички издания от българския периодичен печат, който в следвоенните години изживява истински ренесанс. По този начин малкият Гео Милев още от детството си придобива афинитет към духовната дейност и съответно към книгата като неин материален еквивалент. Той не само изчита почти всички подходящи за възрастта му книги, но и сам прави опити да пише поезия и да рисува. Още на 11-годишна възраст Гео изпраща свои рисунки в детския вестник "Славейче", където те се отпечатват в рубриката "Как се рисува". Разбира се, в случая става дума повече за детски ентусиазъм и наивитет, но по съвсем различен начин би трябвало да се разглеждат ръкописните броеве на списание "Изкуство", които юношата пише и разпространява от 1909 г. до 1914 г., т. е. когато е на възраст между 14 и 19 г.

В това списание, изцяло създавано от Гео Милев, вече може да се оцени не само преждевременната зрялост на младежа, но и изключителният талант, който той проявява като художник, преводач и поет. До този момент в българската литература няма друг творец, който да притежава толкова комплексен и проблемен поглед към изкуствата. Нека тук кажем, че Гео Милев е проявявал именно през този период изключителен интерес към театъра и по-късно ще стане постановчик и режисьор на няколко пиеси, поставени дори в Народния театър в София. Огромно значение за разбиране на неговата творческа и преводна дейност играе и фактът, че Гео Милев владее изключително добре основните европейски езици: английски, френски, немски, италиански и руски.

През 1912 г. седемнадесетгодишният Гео Милев заминава да учи литература в Лайпциг, където остава до началото на 1916 г. Именно през този период се оформя неговата **естетическа и поетическа физиономия**. Тук той посещава лекции не само по класическа и съвременна литература, но и по театрално изкуство, философия и психология. За да се разбере най-добре явлението Гео Милев, трябва да се има предвид *конкретната литературна ситуация в Германия* през този период.



Титулна страница на ръкописния вестник "Изкуство" на Гео Милев

В началото на второто десетилетие на 20 век сред артистичния авангард в Германия доминира едно провокативно естетическо движение, наречено **експресионизъм**. Нито сред тогавашните, нито сред днешните изследователи на модернизма не съществува ясно разбиране за принципите, според които би могло точно и ясно да се дефинира същността на движението. До голяма степен това се дължи и на характера на произведенията на самите експресионисти, които твърде своеволно и общо тълкуват френския термин exprression (израз), дал наименованието на модернистичното движение. В този общ хор на неопределеност се вписва

и самият Гео Милев, който в една от своите програмни статии за българската литература "*Небето*" (1920) пише: "Всяко изкуство е експресионизъм; творчески израз, израз на бог АЗ". Независимо от теоретическата си неопределеност, експресионизмът има характерен облик в изобразителното изкуство и литературата. Този облик се дължи преди всичко на основните идеи, които изповядват експресионистите:

1. **Бунт** спрямо съществуващите буржоазни ценности, до степен на тяхното анархистично отричане;
2. **Отричане на войната** като средство за разрешаване на междудържавните конфликти, но в същото време проповядването на **революционна промяна** на обществото, която да доведе до "вечен мир" сред народите;
3. **Модернизацията** като причина за нравствената и духовна **деградация** на човечеството;
4. **Големият капиталистически град** с неговите социални контрасти и драматични сблъсъци разрушават най-чистите чувства в човека;
5. Ясен и безкомпромисен **антинационализъм**, защото "плодовете на духа нямат родина";
6. Лансиране на **примитива**, **екзотичното** и **варварското** като единствена алтернатива на съвременната цивилизация. (Тези точки възпроизвеждат основните тези на Димитър Аврамов от статията му "*Бунтът на експресионизма*" в книгата "*Диалог между две изкуства*").

Експресионистите проповядват една добре позната от френския символизъм и лириката на Шарл Бодлер и Артюр Рембо естетика на грозното, провокативен език, нетрадиционна фраза и стих. Единствената им цел е да разчупят творческия шаблон, да нарушат благоприличието в изкуството и да предизвикат отделния индивид към преоткриване на духовните му заложби.

В Германия Гео Милев попада в средата на творците експресионисти – художници и поети като Й. Бехер, Фр. Верфел, Е. Толер и др. Активно пише в най-авторитетното тяхно списание "*Der Sturm*", посещава изложби, чете сказки, превежда лирика и драматургия, твори оригинална поезия. Поддържа творчески и приятелски взаимоотношения с главния редактор на "*Der Sturm*" Херварт Валден, който, след завръщането на българския поет в България, му предоставя правото да бъде негов представител. Именно в този период Гео Милев е пленен от лириката на немския модернист Рихард Демел - по това време един от най-известните и

популярни европейски поети. В Лайпциг Гео Милев пише докторска дисертация на тема "*Лириката на Рихард Демел с оглед на новата поезия*", където за първи път задълбочено разсъждава върху естетическите принципи на поезията като цяло. През същата 1915 г. българският поет е дълбоко разочарован от гражданската позиция на своя литературен идол, който се записва като доброволец във войната между Германия и Франция. За няколко месеца заминава за Лондон, където по това време големият белгийски поет Емил Верхарн е намерил убежище от пламналия континент. Тяхната среща става повод за започването на кореспонденция и дружба между двамата. В своите писма Гео Милев се обръща към белгийския поет с уважителното "Скъпи Учителю".

1917-та се оказва изключително драматична година не само за Европа, но и за самия Гео Милев. Мобилизиран и изпратен на фронта на 29 април, поетът е тежко ранен край Дойран (днес в Република Македония) – загубва част от черепа, а също така и дясното си око. От този момент до края на живота си той носи стъклено око, което прикрива със спуснат пред него перчем коса.

След продължително и тежко възстановяване, през 1919 г. Гео Милев окончателно се завръща в България и започва трескава литературна дейност. В периода 1919 – 1922 г. издава списание **"Везни"**, което е *първият орган на експресионизма в България*. В него поетът печата редица теоретически статии като "*Фрагментът*" (1919), "*Небето*" (1920), "*Родно изкуство*" (1920) и др., които се превръщат в програмни студии на българския експресионизъм. В тях Гео Милев излага постановките, които е усвоил от немските експресионисти относно същността на изкуството, значението на езика и спецификата на националното чувство, които изложихме по-горе. Особен интерес сред литературните среди предизвиква статията "*Фрагментът*", в която авторът извежда фрагментацията като основен принцип на модерното изкуство: "Днес цялото изкуство е фрагментарно. Стилът довежда до фрагмент. ... Логиката е анализ. Изкуството е синтез: фрагмент."

През този период Гео Милев издава своите книги "**Жестокият пръстен**. Първа книга стихове" (1920), "**Експресионистично календарче за 1921**" (1920) и "**Иконите спят**" (1922). Би могло да се каже, че те добре илюстрират теоретическите постановки на автора, защитавани в неговите статии. Това особено важи за "Експресионистично календарче за 1921", чиито текстове са определени от самия автор като "дванайсет социални поеми". При своето първо издание книгата е била оформена

действително като календар с датите на всеки месец, рисунка на зодиакалния знак и съответната поема, носеща като заглавие името на месеца – "*Януари*", "*Февруари*", "*Март*" и т.н. до дванадесетия месец "*Декември*". Поемите наподобяват Бодлеровите "стихотворения в проза", но естествено носят по различен дух и съдържание от текстовете на френския символист. Това, което обединява на пръв поглед разнородните поеми на Гео Милев, е характерната тема в творчеството на експресионистите – темата за **социалния бунт**.



"Самотен коленичил на леда - аз гледам ...", худ. Гео Милев (1914)

Поетът до голяма степен визира истинските улични борби, които избухват през 1918 г. в Берлин, но няма да открием в текстовете конкретна индикация за това. В "*Експресионистично календарче за 1921*" бунтът има ясно изразени причини: "О страшен рев на глада и праведния гняв!" ("*Юли*"), но за Гео Милев той е необходим преди всичко, за да го превърне в метафора на принципното обществено отричане. Бунтът според Гео Милев, така както и за немските експресионисти, е естествена реакция на свободния Човек (така както го изписват те – с главна буква) в индустриалното общество, в което властват несправедливите закони на капитала. Тук не става дума за някакви конкретни социални послания с идеологически измерения, каквито целенасочено търсят по същото време например пролетарските поети, а за ясна антиидеологизирана позиция. В този смисъл творецът експресионист не обещава осъществяването на някакъв

справедлив обществен ред, защото знае, че той е принципно невъзможен, а копнее за сбъдването на мечтата, за реализирането на утопията. За него бунтът се изразява в копнежа по духовната освободеност. Ето как в този дух свършва "*Февруари*":

О гневна песен на черните ръце!
Отключете лазурния кръг на кръгозора. Върнете ни небето.
Небето! Небето! Небето!

Чрез този свой мотив и чрез редица още други "*Експресионистично календарче за 1921*" много се доближава до идеите, заложени в поемата "*Септември*" – най-високия поетически връх на българския експресионизъм.

В началото на 1924 г. Гео Милев започва издаването на ново литературно списание – "**Пламък**". Обществено-политическата ситуация в България обаче драматично се е променила. Властта и политиката агресивно навлизат във всички сфери на човешкия живот – в това число и в литературата. Въведена е цензура и строги наказания за всички, които я нарушават – факт, с който по никакъв начин не би могла да се примири бунтовната натура на Гео Милев. В своето списание той постоянно публикува статии, които предизвикват властта като "*Фашизмът*", "*Парадокси*", "*Полицейска критика*" и др. Но и полицията не стои със скръстени ръце – книжка шеста на "*Пламък*" е конфискувана, а самият Гео Милев е арестуван заради своята поема "*Септември*", публикувана в следващата 7-8 книжка. Бързият процес завършва с драстична присъда: една година строг тъмничен затвор, 20 000 лева глоба и две години лишаване от граждански права. Поетът обаче няма да може да изтърпи своето наказание.

Нека сега обаче разберем с какво неговата поема предизвиква властта в България по онова време.

Поемата "Септември" ползва за свой сюжет историческите събития от Септемврийското въстание, избухнало през есента на 1923 г. в голяма част от България. Както знаем вече от историята, бунтът срещу политиката на превратаджиите от 9 юни същата година е смазан с безмилостна жестокост. Стотици българи са избити от полицията и войската, като основният аргумент на властта е, че по-този начин е предотвратен държавен преврат на комунистическата партия. Гео Милев като интелектуалец, за

когото личната свобода стои най-високо в йерархията на ценностите, а бунтът е естествена реакция на свободния човек, застава на страната на въстаниците. За него въстанието е доказателство, че пролетариатът и всички маргинализирани класи в България имат своето място под Слънцето в буквален и в метафоричен смисъл на думата. В "*Експресионистично календарче за 1921*" той вече е написал: "Ето червения щит на слънцето в нашите черни ръце. Ний го издигаме смело – напред – към борба. Слънцето." Но ако тогава Гео Милев визира немските спартакисти, то след Септември 1923 г. той има различен повод за вдъхновение. Бунтът, революцията, разтърването на буржоазния ред се случват пред неговия поглед в неговата родина, извършени са от неговия народ. Като експресионист, който изпитва интелектуална и дълбокоосмислена ненавист към еснафското самодоволство на буржоата и в същото време съчувствие към маргинализираните класи, той решава чрез "естетиката на истеричния крясък" да сътвори най-българската експресионистична поема.

Във формален аспект "**Септември**" няма еквивалент в българската литература. До този момент самият Гео Милев, независимо от това, че често използва в своята поезия свободния стих, винаги го употребява в рамките на академично позволеното, т. е. без да посяга към допълнителни формални средства, за да "разкъса" стиха. Той много добре познава творчеството и разбиранията на големите европейски футуристи като италианеца Филипо Маринети и руснака Владимир Маяковски, които именно в областта на формата постигат революционна промяна в естетиката на лириката. В своето списание "*Пламък*" Гео Милев многократно превежда и представя на българския читател лириката на

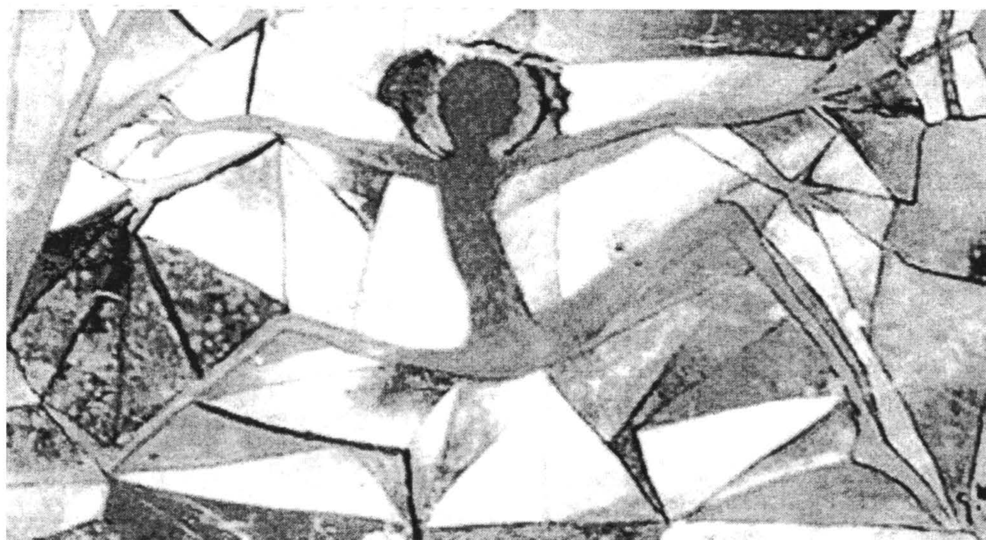


"Автопортрет", худ. Гео Милев

Маяковски в нейния революционно-пламенен аспект. И ето че в "*Септември*" специфичният заряд на тази поезия – лапидарният стих, твърде често изразяващ се само с по една дума, и уникалният синтаксис намират възможност за адекватно приложение. Гео Милев успява да постигне чрез активната им употреба една непозната до този момент в българската поезия динамика на словото и мисълта, чрез която трябва да се изрази значимостта и драматизмът на случващото се. Чрез изключително динамичния и разсичащ ритъм на постоянно нахлуващи в художествената картина изброявания, изобразяваните събития създават изключително усещане за мащабност: **местонахождения** ("из кални паланки / села / градове / дворове / из хижи и колиби / из фабрики, складове, гари / хамбари / чифлици / воденици / работилници / юзини / заводи:"), **природни елементи** ("по сипеи, урви чукари, бърда / през слог / и рид / през глухи усои ..." и т.н.), **въстаниците** ("изпокъсани / кални / гладни / навъсени / измършавели от труд ..." и т.н.) и **техните оръжия** ("с пръти / с копрали / с търнокопи / с вили / с брадви / с топори / с коси ..." и т.н.). В този смисъл поетиката на Гео Милев функционира по напълно различен начин от тази на символистите. Той постига ефекта на грандиозност не като тръгва от общото, за да остане само в неговата сфера, а напротив – показва частното, уникалното, неподражаемото в неговата изключителност. Така колкото повече нарастват определенията, назоваванията и характеристиките, толкова повече се увеличава психологическото въздействие върху читателя. Не твърдим, че количеството се трансформира в качество, което е принципно невъзможно в лириката, а че изброяванията, от една страна, генерират емоционален заряд, а от друга – смисъл. Бунтът вече не е обикновен политически и обществен акт, а се хиперболизира, излиза от рамките на историята и се трансформира в глобален жест към живота и битието изобщо.

Нека видим как самият Гео Милев разбира посланието на своята поема. В едно "*Отворено писмо до г. Борис Вазов*", брата на народния поет Иван Вазов, който по това време е председател на Народното събрание на България, публикувано само два месеца и половина преди смъртта на поета, четем: "Тук сме на кръстопътя на поезия и ... политика – и аз зная какво ще ми възразите: че ЗЗД (т.е. Закона за защита на държавата, по чиито клаузи Гео Милев е арестуван и съден) не ограничава свободата на мисълта; така стои написано още в конституцията, да. Но примерът е пресен: аз бях арестуван заради една моя поема, в която смятам, че съм сложил една немалка мисъл: отхвърляне на всичко, което тежи върху човека

като някаква кървава случайност (съдба), на някакви неизвестни тъмни стихии, събрани в една сляпа фикция, наречена бог. Аз съм се помъчил да излея в моята поема ужаса на човека пред събитие като това, което съм си избрал за тема, и вярата му във възможността за едно по-друго бъдеще." През призмата на това разбиране на Гео Милев за "Септември" и на неговата трагична съдба, провокирана от друг тип прочит, можем да открием художествената сила на творбата.



"Танциваща фигура", худ. Гео Милев (1919)

В "*Септември*" Гео Милев вгражда основната за експресионистите тема за **откриването на изгубената човешка същност**. Съвсем не случайно, тогава когато той пише думите Човек, Народ, Власт, Държава, Съдба, Красота, Изкуство обикновено ги изписва с големи букви. За него тези понятия имат по различно значение от това, което обикновено се е влагало в тях. Според Гео Милев *творчеството изразява духовното величие на човека*, "вечните ценности" и неговото реално безсмъртие. В своята статия "Родното изкуство" той пише: "... съвременното изкуство дири и намира извора на своите сили в **духовната първосъщина** на човека; човека, отлъчен от своите веществени преображения, преоценки и придобивки, освободен от всичко онова, което наричаме днес веществена култура, цивилизация." В този аспект въпросните понятия за Гео Милев придобиват първосъщински смисъл, в който са заложени абстрактни извънвремеви и извънкултурни представи. За да се разберат те трябва да

се разглеждат през функцията на "Мировия дух", т. е. на духовното в неговия абсолютен аспект. Творчеството така трансформира действителността, че я превръща в свой еквивалент, но духовен – много по-извисен и стойностен. Така *Човекът* успява да подчини света и да пребори *Съдбата*. По този начин Човекът придобива своята свобода.



"Ангел", худ. Гео Милев

Поради тази причина съвсем естествено последната дванадесета част на "*Септември*" придобива неочакван завой в сюжетната линия. Дотук в единадесетте части на поемата единно в хронотопно отношение се проследява развоя на въстанието – от първите сблъсъци до трагичния му край. Последната глава обаче отведнъж не просто въвежда нова тема, чрез цитата от първия стих на "*Илияда*"-та на Омир: "Музо, възпей оня пагубен гняв на Ахила..." Гео Милев тук фактически изгражда онзи код, без който би бил невъзможен художествения прочит на творбата.

Мотивът за гнева на античния полубог Ахил, който всъщност стои в основата на Омировата епическа поема, в "*Септември*" е надграден чрез мотива за преопределената смърт на героя. Античното схващане за съдбата като игра на боговете, чиито прищевки определят човешкото щастие или нещастие, и в поемата на Гео Милев е заложено като даденост. Българският поет подчертава фаталността, която спохожда Ахил, както и героите от Есхиловата "*Орестия*" Агамемнон, Клитемнастра и самия Орест, за да подчертае величието на предсказанията на древната пророчица Касандра, осъдена да вижда бъдещето, но наказана никой да не вярва в тях.

Защо е било нужно на Гео Милев да вгражда този усложняващ структурата на произведението мотив? Не в отговора на въпроса се крие тайната на поемата, а по-скоро в променения акцент на въпроса. Вече знаем, че поетът е искал да изобрази "отхвърляне на всичко, което тежи върху човека като някаква съдба, на някакви тъмни стихии, събрани в една сляпа фикция, наречена бог." Значи не описанието на въстанието е първоначалния негов стимул, а богоборческият акт. Доминираща става идеята, че "човешкия живот / ще бъде един безконечен възход" само тогава,

когато зависи от самия човек, а не от външните съдбовни обстоятелства, идеята, че човекът ще заживее в своя рай, тогава когато придобие абсолютната свобода да ръководи собствената си съдба. Този утопичен възглед на експресионистите само след няколко години ще бъде подет и доразвит от екзистенциалистите, които дори се опитват около него да съградят цяла философска школа. Но и те имат същата съдба –да бъдат бързо преодолени като идейни постановки, но не и като художествени изображения.

Голямата ирония в същото време се крие във факта, че именно тази богоборческа поема, възпяваща свободния човек, фактически се превръща в печата върху смъртния акт на твореца. В противоречивите и страшни времена, когато истината за добро и зло е имала безброй лица, Гео Милев става жертва на своя идеализъм.

Вярващ безрезервно в идеята, че *единствено свободният човек може да бъде и добър гражданин*, той не разбира или не иска да повярва, че във времето, в което живее, държавата няма нужда нито от свободни хора, нито от добри граждани. Нещо повече – те й пречат. Поради тази причина, когато една пролетна вечер през април 1925 г. Гео Милев е изведен от дома си от агенти на тайната държавна полиция и повече никога на се прибира, за всички мислещи хора става ясно, че държавната машина е смазала човека Гео Милев, но е изпратила едновременно с това във вечността поета Гео Милев. И след повече от 80 години неговото творчество е критерий за художествеността на българската литература между двете световни войни. Вече е напълно сигурно, че без Гео Милев модернизмът в България щеше да има съвсем различна съдба.



СЕПТЕМВРИ

1
Нощта ражда из мъртва утроба
вековната злоба на роба:
своя пурпурен гняв -
величав.

Дълбоко сред мрак и мъгла.

Из тъмни долини
- преди да се съмне
из всички балкани
из дебри пустинни
из гладни поля
из кални паланки
села
градове
дворове
из хижи, колиби
из фабрики, складове, гари
хамбари
чифлици
воденици
работилници
юзини
заводи:

по пътища и по завои
високо
по сипеи, урви, чукари, бърда
през слог
и рид

през глухи усои
през есенни жълти гори
през камънаци
вода
мътни вади
ливади
нивя
лозя
овчарски пладнища
глогини
изгорели стърнища
трънаци
блата:
изпокъсани
кални
гладни
навъсени
измършавели от труд
загрубели от жега и студ
уродливи
сакати
космати
черни
боси
изподрани
прости
диви
гневни
бесни
- без рози
и песни
без музика и барабани
без кларинети, тимпани, латерни,
 флигорни, тромбони, тръби:
на гърба с парцаливи торби
в ръцете - не с бляскави шпаги,
а с прости тояги,
шопи със сопи
с пръсти
с копрали
с търнокопи
с вили

с брадви
с топори
с коси
и слънчогледи
- стари и млади -
се спуснаха всички отвред
- като отприщено стадо
от слепи животни,
безброй
яростни бикове -
с викове
с вой
(зад тях - на нощта вкаменения свод)
полетяха напред
без ред
неудържими
страхотни
велики:
НАРОД!

2
Нощта се разсипва във блясъци
по върховете.
Слънчогледите
погледнаха слънцето!
Зората от сън се
пробуди
сред гръм от картечници:
От далечните
склонове
- удар след удар -
заплющяха
луди
куршуми - олово.
Топове
като зинали слонове
зареваха...
Трепет и страх.
Слънчогледите паднаха в прах.

(..)

4
Септември! Септември!
О месец на кръв!
на подем
и погром!
Мъглиж беше пръв
Стара и
Нова Загора
Чирпан
Лом
Фердинанд
Берковица
Сарамбей
Медковец
(с поп Андрей)
- градове и села.

5
Народа въстана
- с чук
в ръката,
обсипан със сажди, искри и сгурия,
- със сърп сред полята,
просмукан от влага и студ:
хора на черния труд
с безглаголно търпение -
(не гении
таланти
протестанти
оратори
агитатори
фабриканти
въздухоплаватели
педанти
писатели
генерали
съдържатели
на локали
музиканти
и черносотници)
А
селяци

работници
груби простаци
безимотни
неграмотни
профани
хулигани
глигани
- скот като скот:
хиляди
маса
народ;
хиляди вери
- вяра в народний възход,
хиляди воли
- воля за светъл живот,
хиляди диви сърца
- и огън във всяко сърце,
хиляди черни ръце
- в червения кръг на простора
издигнали с устрем нагоре
червени
знамена
развени
високо
широко
над цялата в трепет и смут разлюляна страна
на бурята яростен плод:

Хиляди -
маса -
народ.
(...)

7
Започва трагедията! -

8
Първите
паднаха в кърви.
Метежният устрем
бе посрещнат с куршуми.

Знамената изтръпнаха
пронизани.
Планината гърми...
Там горе
далечни и близки хълми
потъмняха обнизани
с хора
- плъпнаха
черни редици:
редовни платени войници
и разлютена милиция.
Всички те знаят:
"Отечеството
е в опасност!"
    Прекрасно:
    но - що е отечество? -
И яростно лаят
картечници...
Първите
паднаха в кърви.
Зад далечните
върхове
забумтя артилерия.
Затреперaха
градове
и села.
Мъртви тела
- окървавени трупове -
застлаха
склонове
валози
пътища...
С извадени саби
кавалерийски отряди подгониха
разбитите селяни
- доубивани, стреляни
с шрапнели, фугаси
- бягащи в ужас на всички страни,
догонвани в къщите
и съсичани там
с кървави саби
под нисък сайвант

сред писък
на изплашени баби,
деца и жени...
- - - - - - - - -
(..)

10
Есента
полетя
диво разкъсана
в писъци, вихър и нощ.
Буря изви се
над тъмни балкани

- мрак и блясък
и гракащи гарвани ято -

Кървава пот
изби по гърба на земята.
В ужас и трепет снижи се
всяка хижа и дом.
Погром!
Трясък
продъни небесния свод.

11
Тогава настана
най-ужасното:
Бясно захласната
заудря в душите тревожна камбана
- удря, бие, звъни...
Нощта падна тъй ниско -
глухо и страшно заключена
от всички страни.
Смъртта
- кървава вещица сгушена
във всичкине ъгли на мрака
изписка,
и ето посяга
далеч и навред из нощта:
със своите сухи ръце

- дълги, безкрайни -
улавя и стиска
зад всяка стена
по едно ужасено сърце.
О, нощ на безименни тайни!
- и тайни, и явни:

Мегдани отново с кармин окървавени.
Смъртни писъци в прерязано гърло задавени.
На вериги зловещия звек.
Затворите пълни с хора.
В двора
на казарми, затвори
от командвани залпове ек.
Вратите залостени.
Чукат отвън тъмни гости.
Сина със револвер в ръката
мъртъв на прага простряв.
Бащата обесен.
Обезчестена сестрата.
От селата задигнати селяни
след тях - войници:
мрачен конвой.
За да бъдат разстреляни:
Команда: стой!
"Огън" -
изтракаха пушки:
Ку
  Клъкс
    Клян -
"бий!"
- залп.
Десет трупа
от брега
пльоснаха тежко
в мъртвите мътни води на Марица.
Окървавена повлече
ги скръбната родна река.
(..)
Край.
Урагана престана,
халата

спря най-подир:
мир
и тишина
настана
по цялата
страна.
Кървав на боговете курбан.

12
Музо, възпей оня пагубен гняв на Ахила...

Ахил беше грубата сила.
Военния демон.

Ахил беше стар генерал
на Н. Ц. В. цар Агамемнон.
Ахил бе герой.
С безброй
кръстове, ордени, ленти...
Пиедестал
на реда и тишината
в страната...

Но днес ний
не вярваме вече в герои
- ни чужди, ни свои.

Троя бе опожарена и срината.
Приам и Хекуба загинаха.
Ахил тържествува...
- Какво е за него Хекуба? -
Душата му дива и груба
не чува
плача на свещената майка, разкъсана
над безименни гробища с кърви оръсени
израснали в миг
- толкоз много -
безброй.
- Какво е за него Хекуба? -
Ахил бе герой.
Ахил бе верик.

Бич божий изпратен от бога.

Но Ахил ще загине под гняв и проклятия.
- И загина
  падна в позорно падение:
на убиеца вярна отплата.
Агамемнон уби Ифигирия
  - и загина:
Клитемнестра уби Агамемнона
  - и загина:
Орест със Електра уби Клитемнестра
  - и загина...
Едничка остава
- стои и пребъдва
през вековете -
Касандра-пророчица:
тя вещае възмездие
- *и всичко се сбъдва.*
Безсменна прищявка, игра и забава
на боговете.
Вековечен разцвет на божествена стръв.
Всяка смърт е за тях развлечение,
всеки вопъл - шега.
Смърт, убийство и кръв!
Докога, докога?
Вседържителю Зевс
    Юпитере
    Ахурамазда
    Индра
    Тот
    Ра
    Йехова
    Саваот:
- *отговаряй!*

Кръз дима на пожарите
се издига и бие ушите ти
вика на убитите,
рева
на мъченици безброй
върху клади горящи дърва:
- *Кой*
излъга нашата вяра? -

Отговаряй!
Ти мълчиш?
Не знаеш?
- Ний знаем!
Ето виж:
с един скок
ний скачаме право в небето:

ДОЛУ БОГ!

- хвърляме бомба в сърцето ти,
превземаме с щурм небето:

ДОЛУ БОГ!

и от твоя престол
те запращаме мъртъв надолу
вдън вселенските бездни
беззвездни,
железни -

ДОЛУ БОГ!

По небесните мостове
високи без край
с въжета и лостове
ще снемем блажения рай
долу
върху печалния
в кърви обляния
земен шар.
Всичко писано от философи, поети -
ще се сбъдне!
- Без бог! без господар!
Септември ще бъде май.
Човешкия живот
ще бъде един безконечен възход
- нагоре! нагоре!
Земята ще бъде рай -
ще бъде!



НИКОЛА ФУРНАДЖИЕВ

1903, 27 май — В Пазарджик се ражда Никола Фурнаджиев.

1908 — Баща му заминава за Германия, поради което Никола се премества при родителите на майка си в Сливен.

1918 — Печата първото си стихотворение в хумористичния вестник "К'во да е", където става сътрудник.

1919 — Публикува няколко стихотворения в списание "Ученическа мисъл".

1922 — Завършва гимназия в Чирпан, след което става студент по медицина в

	Софийския университет.
1923	Привлечен е като сътрудник от Георги Бакалов в списание "Нов път".
1924	Напуска лявото списание, след което се присъединява към групата около сп. "Златорог".
1925	Издава първата си стихосбирка "Пролетен вятър".
	Арестуван е от полицията, след което е върнат в Чирпан.
1928	Излиза втората му книга "Дъга. Стихотворения".
1929	Изживява творческа криза и в продължение на осем години не публикува почти нищо.
1930	. Завършва философия и педагогика в Софийския университет. Става член на редакционната колегия на вестник "Съвременник".
1932	Работи в библиотеката на Министерството на народното просвещение.
1933-1938	Учител е в българското училище в Цариград. Издава "Златни клонки. Сборник приказки за деца".
1940-1944	Учител е в София.
1945-1949	Става главен редактор на вестник "Литературн фронт". Издава стихосбирката "Велики дни", плод на култовския период в българската литература.
1958	Излиза "По пътищата ти

	вървях. Стихотворения".
1961-1963	Главен редактор и завеждащ отдел "Поезия" в издателство "Български писател". Критикът Георги Цанев публикува първия литературно-критически очерк за творчеството на поета.
1968, 26 януари	Никола Фурнаджиев умира в София.

Никола Фурнаджиев принадлежи към поколението, което дебютира в средата на 20-те години на XX век. Това е време, наситено с важни събития в историята на България. През 1923 г. в страната се извършва опит за държавен преврат, известен като Септемврийското въстание. В него участват не само убедени комунисти, които фактически го организират, но и обикновени хора, който не споделят политиката, водена от царя и буржоазните партии. Жестокостта, с която въстанието е потушено, предизвиква вълна от недоволство в страната, а правителствата на европейските държави осъждат методите на българската власт.

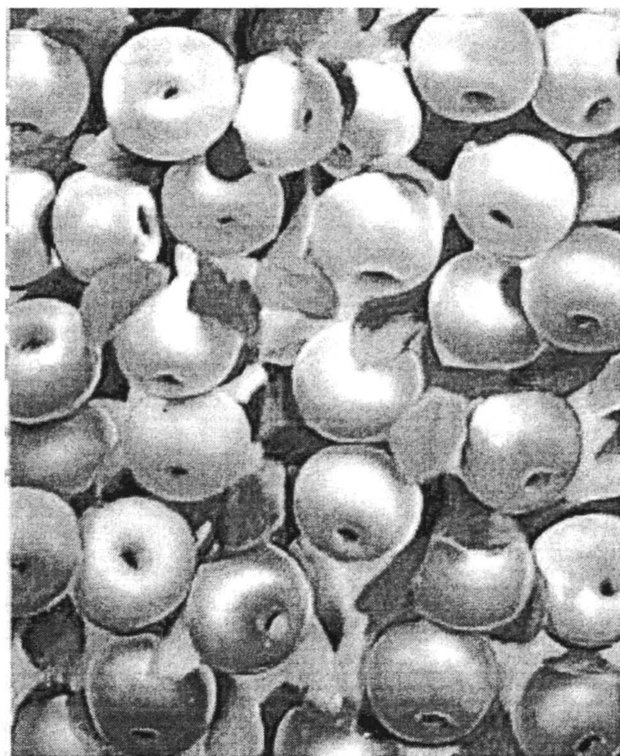
Литературата веднага реагира на драматичните събития. Почти всички творци съвременници на потушаването на Септемврийското въстание застават на страната на жертвите. Няма писател, който да не изрази своето съчувствие по един или друг начин. Първо започват да се пишат публицистични статии и есета, тъй като естеството на техния жанр позволява най-бързо да се реагира на скорошните събития. Появяват се лирически произведения като сред най-значителните можем да отличим поемата "*Септември*" (1924) на Гео Милев, както и стихосбирките "*Пролетен вятър*" (1924) на Никола Фурнаджиев и "*Жертвени клади*" (1924) на Асен Разцветников. По-късно излизат и романови произведения, отнасящи се до септемврийските събития, като "*Хоро*" (1926) на Антон Страшимиров и "*Село Борово*" (1932) на Крум Велков. Цялата тази литература, включително и творбите, които се пишат след 1944 г. по въпроса, получава от българската критика наименованието **Септемврийска литература**.

Без съмнение Септемврийската литература е уникално явление с характерни национални черти. Но то би могло да бъде разбрано само ако историческите събития се разглеждат като *сюжет, провокиращ творческото съзнание на творците* в един динамичен литературен контекст. Драматичните събития от 1923 г. се превръщат в творчески катализатор, ускорявайки художествените процеси в българската литература. В този смисъл може да се каже, че това, което обединява творците е не някакъв специфичен естетически критерий, а общата тема. Всеки творец по своеобразен начин възпроизвежда драматизма на кървавите събития в зависимост от собствените си художествени разбирания и търсения. По този начин на едно място се разполагат принципно разнопосочни в стилово отношение автори като например експресионистите Гео Милев и Асен Разцветников, имажинистът Никола Фурнаджиев и социалният реалист Крум Велков.

За да се разбере сложната зависимост между обществена ангажираност и вътрешни литературни процеси, трябва да отбележим, че Никола Фурнаджиев през времето, за което говорим, е един от най-популярните и широко коментирани автори. Той принадлежи към така наречената "голяма четворка" на списание "**Нов път**". Останалите членове са **Ангел Каралийчев** (1902-1972), **Асен Разцветников** (1897-1951) и литературният критик **Георги Цанев** (1895-1986) като всеки един оставя трайни следи в българската литература между двете световни войни. Може би измежду тях най-силно е творческото присъствие на Никола Фурнаджиев.

Списание "*Нов път*" (1923 – 1925) никога нямаше да бъде споменавано българската литература, ако не бяха младите му литературни сътрудници. Неговият редактор **Георги Бакалов** (1873 – 1939) е един от най-дейните и известни комунистически интелектуалци в България в периода след Първата световна война. Придобил университетско образование в Женева, той се увлича по революционните идеи на Карл Маркс и след завръщането си в България се превръща в най-активния защитник на левите революционни идеи в страната. След разгрома на Септемврийското въстание Георги Бакалов като член на Българската комунистическа партия (БКП) организира издаването на ново списание, което носи достатъчно красноречивото заглавие "*Нов път*". Независимо от декларацията, че няма да се занимава с обществено-политически въпроси, списанието съвсем целенасочено и тенденциозно налага в своите материали марксистката идеологическа линия като водеща. Георги Бакалов

има амбициите и самочувствието на човек разбиращ от литература и именно поради тази причина поканва за сътрудници в списанието младите автори, които по това време също не крият своите леви убеждения. По този начин той искал да създаде открит фронт срещу бурно развиващия се модернизъм като му противопостави социалноангажирана литература, която да защитава идеята за класовия характер на изкуството. В лицето на младите творци Георги Бакалов вижда наследници на пролетарското изкуство на рано починалия Христо Смирненски, който вече е бил канонизиран от лявоориентираната литературна критика.



"Ябълки", худ. Владимир Димитров-Майстора

Събитията обаче придобиват съвсем неочакван обрат за четиримата автори на "*Нов път*". В края на 1924 г. в София се организира честване на 10-годишнината от смъртта на Пейо Яворов. На него са поканени всички известни интелектуалци от България и естествено сред тях са и творците от четворката на Бакаловото списание. Същата година, с изключение на критика Георги Цанев, те издават първите си книги – "*Пролетен вятър*" на Фурнаджиев, "*Жертвени клади*" на Разцветников и "*Ръж*" на Каралийчев, които са шумно приветствани от критиката. След тържествените четения в залите на Софийския университет в пресата започва теоретически спор относно творчеството на Пейо Яворов. Лявоориентираната критика осъжда участниците в тържествата, защото според тях Яворов е буржоазен автор и неговата поезия от т. н. "втори период" трябва да се отрече и заклейми, тъй като не е предназначена за пролетариата. Най-активни в дискусиите са Георги Бакалов и Георги Цанев, но този път двамата са от двете страни на барикадата. Георги Цанев се

опитва да противопостави на догматическите постановки на своя главен редактор идеята, че именно страданието и индивидуализмът в лириката на Яворов са път към неговото истинско творческо безсмъртие. В крайна сметка спорът само потвърждава непреодолимите различия и в крайна сметка Фурнаджиев, Разцветников, Каралийчев и Цанев напускат "*Нов път*" и стават сътрудници на постсимволистическото списание "*Златорог*". По този начин творците отвоюват творческата свобода да отстояват своите естетически позиции.

Никола Фурнаджиев се проявява като най-своеобразният представител на Септемврийската поезия. За разлика от останалите модернисти в българската литература той не се школува в Западна Европа и това без съмнение се отразява на творческите и естетически му възгледи. Добре владеещ руския език, той още от най-ранна възраст чете руските класически поети, а през студентските години и големите имена на руския модернизъм. Любимите му поети са Константин Белмонт, Валерий Брюсов, Андрей Бели и Владимир Маяковски, но поезията на Фурнаджиев търпи може би най-силни влияния от лириката на символиста Александър Блок и имажиниста Сергей Есенин. Съвременници на българския поет твърдят, че едно от любимите му занимания било да рецитира поемата на Ал. Блок "*Дванадесетте*" (1918), считана за едно от първите произведения на руската модерна поезия. По неповторим начин руският поет съчетава в своята поема духа и лексиката на новото време, дошли с Октомврийската революция от 1917 г. С религиозната тема за Христовото мисионерство и специфично руския мит за бесовете в руската душа, които са централна тема в творчеството на Достоевски и Пушкин. Вероятно чрез поемата на Ал. Блок Никола Фурнаджиев усвоява изкуството да смесва пластовете и посланията, да открива в събитията от действителността тяхното дълговечно звучене.

От друга страна, влиянието на Сергей Есенин е пряко обвързано с огромната роля, която в началото на 20-те години в Русия играе **имажинизмът**. Не случайно литературният критик Иван Сарандев в своята "*Антология на българския литературен авангард*" пише: "*Пролетен вятър*" е ярък художествен манифест на българския имажинизъм, талантлива защита на естетическата му програма". За разлика от англоезичния имажинизъм и лириката на Езра Паунд, течението в Русия се развива и като теория, и като практика на различна художествена плоскост. За руските имажинисти образът не само е "единна интелектуална и емоционална цялост", както счита Езра Паунд, но е необходимо да стане самоцел в изкуството: "За символиста образът е начин на мислене, за футуриста –

средство за усилване на зрителното впечатление. За имажиниста е самоцел" (Вадим Шершеневич). Поради тази причина, по примера на свойствения за следреволюционните години политически дискурс, и имажинистите защитават идеите си повече с лозунги, отколкото с логически доводи: "Долу глагола – да живее съществителното", "Прилагателното е обезобразено съществително", "Ние искаме да прославим несинтактическите форми", "Логиката на убеждението побеждава всичко" и т. н. За тях абстрактността на символите трябва да бъде заменена от метафори, които да поразяват със своята неочакваност и нелогичност, и по този начин да разкриват истинския дух на твореца, неговото нестандартно мислене и креативно съзнание. Неслучайно една от програмните статии на руския имажинизъм носи заглавие "2 х 2 = 5: страниците на имажиниста".



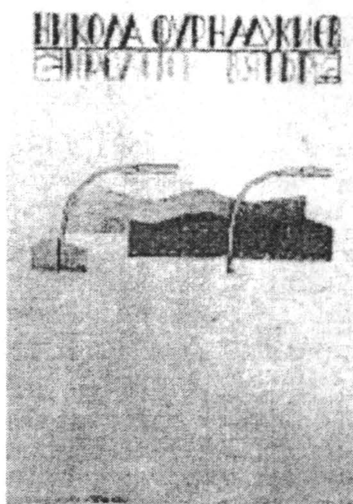
"Селянка", худ. Владимир Димитров-Майстора

Самият Сергей Есенин, един от любимите поети на Фурнаджиев, е сред основателите на руския имажинизъм, но като всеки гений бързо

надскача теоретичните клишета и се превръща в "може би най-руския поет в руската литература". Това се дължи на факта, че той съчетава по изключителен начин модерните разбирания за новата поезия с духа на руския фолклор и природа. Вероятно този нов и различен начин да се погледне на елементите от пейзажа и свързването им в една-единна картина е очаровал българския поет.

Творческият път на Никола Фурнаджиев би трябвало да се определи като регресивен. След "*Пролетен вятър*" всяка следваща стихосбирка страда от натрупващи се художествени слабости. Така например във втората – "*Дъга*" (1928), той все още експлоатира успешно имажинистката поетика, макар вече и позагубила от блясъка на първата стихосбирка. Вероятно това се дължи до голяма степен на целите, които си поставя с нея – да даде художествено обяснение на конфликта около "*Нов път*", в който извън неговата воля е бил замесен. Фурнаджиев тежко приема критиките за "предателство" и "обуржоазяване", които му отправя лявата интелигенция, , тъй като винаги се е чувствал част от нея. След 1944 г. той се опитва да оправдае своето независимо поведение и издава стихосбирката "*Велики дни*" (1950), която обаче се превръща в един от типичните примери за т. н. *култовска литература*.

Без всякакво съмнение обаче, първата стихосбирка "**Пролетен вятър**", която Никола Фурнаджиев издава на 21-годишна възраст, има особено важно място за българската литература. Веднага след излизането й критиката високо оценява новата сетивност и поетически език, но едва няколко десетилетия по-късно поетът Христо Радевски ще определи най-точно реалното й място в българската литературна история като "Един от жалоните на националната ни поезия". Това изглежда на пръв поглед странно като се има предвид, че обемът й е едва 20 страници, които съдържат всичко на всичко 15 стихотворения. Но само с тези няколко стихотворения Фурнаджиев вгражда в българската поезия един *различен лирически почерк*, отличаващ се с типично национално звучене и същевременно базиран върху изпитаните средства на модерната европейска лирика.



Корица на стихосбирката "Пролетен вятър"

Както вече споменахме, в тематично отношение "*Пролетен вятър*" се основава на драмата около потушаването на Септемврийското въстание. Независимо от това, в нито едно стихотворение няма да открием пряк или косвен намек за историческото събитие. По великолепен начин обаче в стихосбирката е предаден духът на бунтовното време, напрежението и драматизмът на събитията.

Кои са отличителните белези на Фурнаджиевата поезия в "*Пролетен вятър*"? На *първо място* различната функция, която придобива **пейзажната картина** при обвързаността й с лирическия герой. Още в първия куплет на първото стихотворение "**Конници**" авторът показва чрез римата "*небе – поле*" рамката, която ще огражда неговия художествен свят. Но това не са обикновени пространствени ориентири. Те са съпроводени с няколко определения, които задават емоционалния фон както на самото стихотворение, така и на цялата стихосбирка – небето е назовано "пламнало родно", а полето – "печално и равно". Освен това тези топоними са предхождани от обръщенията на лирическия герой, съпроводени с притежателните местоимения "моя родино" и "о мое" (поле). В българския фолклор винаги важна функция са изпълнявали образите на небето и полето, но не в техния християнско-митологичен смисъл, а в един по-скоро езическо-синкретичен аспект. За българина от древността **образът на небето** не препраща към трансцедентalната символика, нито към библейското му буквално заместване с израза "Бог от Небето". Българинът не вижда в него нито символ на свещения ред във вселената, нито го асоциира със смъртта или отвъдното. Небето в своята основна фолклорна проява функционира с естествените си и природни значения – то се асоциира с *надеждата*, която идва под формата на напоителен дъжд през сухото лято или слънце, когато земята се нуждае от топлина. Но небето често пъти изразява *заплахата* и *смъртта*, така както вече ги видяхме великолепно представени от Пейо Яворов в "*Градушка*" и Елин Пелин в разказа "*Жътва*". Това е една форма на езически символизъм. Същото, можем да кажем, важи и за **образа на полето**. В българската национална митология полето изпълнява особено важна роля, почти толкова важна, колкото и Балканът. То не е пространството, което в митологичното съзнание на други народи разделя света на божественото от света на преизподнята или миналото от бъдещето – в българския фолклор полето се асоциира с *пространството на основната жизнена дейност*. Може би поради факта, че България е традиционно селскостопанска страна с население, което през вековете е изкарвало прехраната си, разчитайки на

плодородието на земята – полето носи силен амбивалентен символен рефлекс. Това е мястото, на което човек прекарва голяма част от своя съзнателен и емоционален живот – поради това то носи радост, храна и живот, но, от друга страна, изтощение и страдание, свързани с непосилния труд, често пъти носещ смърт. Ако си припомним разказите на Елин Пелин, в по-голямата си част те възпроизвеждат именно тези крайни форми от живота на българина сред полето. Съвсем неслучайно и една от гениалните творби в българската литература – баладата "*Обесването на Васил Левски*" – завършва с куплета:

Зимата пее свойта зла песен,
вихрове гонят тръни в полето,
и студ, и мраз, и плач без надежда
навяват на теб скръб на сърцето.

Тук образът на полето играе не ролята на символ, а по-скоро на синекдоха, зад която ясно се посочва земята на цяла България. Гонените от вихрения вятър тръни през празното безкрайно пространство на полето (т. е. България), създават онзи емоционален фон, който изразява абсолютната самота, отчаяние и безнадеждност на всеки българин след смъртта на националния герой.

Обръщането към Христо Ботев не е случайно. Доста български критици говорят за силната художествена обвързаност между стиховете на гениалния поет революционер и "*Пролетен вятър*". Най-убедителен в своите тълкувания е литературният изследовател Александър Кьосев, който в своята студия "*За една форма на литературната традиция. Ботев и Фурнаджиев*" аргументирано доказва, че не става дума за случайни съвпадения на теми, мотиви и образи между двамата поети, а за целенасочено създавани интертестуални връзки от страна на септемврийския поет. Според Кьосев не само "в света на Фурнаджиев вилнеят *същите* природно-митологични стихии сред *същото* пусто българско поле", но в крайна сметка заключава, че "/.../ митологизираната ботевска вселена /.../ е непрекъснато и единствено състояние на Фурнаджиевия фикционален свят".

Художественият свят на Христо Ботев и Никола Фурнаджиев е един и същ – разположен в пространствената космическа рамка между небето и полето, той възпроизвежда картини и описва стихии, заложени в българския фолклор, и реално неотделими от българската история и

действителност. В някаква степен разликата между двамата поети изразява в исторически план отликата между революционния предосвобожденски патос на 1876 г. и въстаническия ентусиазъм на 1923 г. Но ако в лириката на Ботев духът на българското пространство и българина е пречупен през призмата на романтичната позиция за изключителността на личността и на лирическия "аз", то при Фурнаджиев може да се открие вече специфичната художествена форма на модерната литература.



"Коне (вършитба)", худ. Владимир Димитров-Майстора

В какво се изразява **модерното имажинистко надграждане** на "митологизираната Ботевска вселена" от страна на Никола Фурнаджиев? То е дотолкова странно и нетипично за българската литературна традиция, че в първия момент изненадва с нетрадиционните си образи и метафори. Дори творци с усет към словото и условността на фикционалния поетичен свят като Атанас Далчев и Димитър Панталеев (1901-1993) /български поет от кръга "*Стрелец*", който споделя възгледите за антисимволистичност и предметност при художественото изображение/ не успяват да възприемат новаторството в поетическия език на

Фурнаджиев. В своята статия "*Мъртва поезия*" (1925), която се счита за програмна в българската литература със своя антисимволизъм, те иронизират "автора на силни образи", така както го назовава критиката, като го наричат "поет със силно и трагично скотовъдно въображение".

До този момент присъствието на битови предмети като *тъпани, гайди, свирки, брадви* и животни като *овци, кучета, кобили и биволи* често се срещат в художествения свят на разказвачите реалисти и особено на народниците. Но докато при тях тези образи са част от традиционния битовореалистичен свят, то при Фурнаджиев те вече придобиват нова различна функционалност. Това се дължи на изненадващите, твърде често нелогични определения, които ги съпровождат. Така например в "*Сватба*" тъпаните от обикновен музикален инструмент изведнъж се превръщат в:

Ах, гърмят на небето ***големите, тъмните тъпани,***
равнините горят, и високо, и страшно над тях,
като крави в нощта, като крави от блясък окъпани,
идат облаци зли, и потъват просторите в прах.

В "Ужас"брадвата от необходимо сечиво се превръща в:

Небесата ме гледат без милост
и със ***бяла и огнена брадва***
вечер някой на черна кобила
ме спохожда и кани на сватба.

Във "В кръчмата" кобилите от домашни животни стават:

Преминаха на ***кървави кобили***
другарите ми в страшни преизподни
и мрат в селата, в студ и без закрила,
разлюбени чадата ти господни.

В "Мъка" овцете – са:

Там зад хълма ме чакат в поляните
моите тъмни и скъпи овце
и пръстта и земята, пияната,
с своїто мрачно и лудо сърце.

Освен това авторът често включва тези а и други образи в разширени метафори, които по същия начин провокират с изненадващите си съчетания: "*пеят бесилките*", "*греят на свода огромни, червени прозорците*" ("Конници"), "*кладенеца скърца като съвест*" ("Пред пролет"), "*По гърба на зловещите кучета / бяга месеца стар и блести*" ("Мъка"), "*стене вън побеснелия вятър*" ("Ужас") и т. н. Върховна степен на този странно деформиран свят представляват нелогизмите от типа на "*Виждах в **жълта кръв** облени котия*", "*като **пламък сив** блести кирпича*" ("Гибел"), "***на лятото металните гърди***" ("Любов").

В своята статия "*Имажинизъм*" (1920) един от най-изявените руски поети имажинисти Анатоли Мариенхоф пише: "Една от целите на поета е да създаде у читателя максимално вътрешно напрежение. Колкото се може по-надълбоко да забие в дланта на читателското съзнание бодила на образа. Подобни противопоставяния на чистото с нечистото представляват начин за засилване на ефекта на пробождането, които в достатъчна степен показват настръхването в съвременната имажинистка поезия". По същия начин Никола Фурнаджиев създава своя дисхармоничен и чудноват художествен свят, чрез който иска да провокира както литературната традиция, така и своя читател. От една страна, светът в стихосбирката е изпълнен с ўжас, страдание и смърт – както е в "*Ужас*" и "*Вълци*", но от друга, е представен като място на хармония и надежда – "*Пролетен вятър*", "*Любов*" и "*Сватба*". По този начин противопоставени, двете централни теми в стихосбирката – на **поражението** и на **възкръсването** – са хармонично продължение на предизвикателството, което Фурнаджиев търси с парадоксалните метафори и сравнения. Противопоставянето на "чистото с нечистото", за което говори Мариенхоф, се постига на всички възможни художествени равнища, които жанрът позволява – лексикални и композиционни. Поради тази причина и до ден-днешен стихосбирката "*Пролетен вятър*" предизвиква "настръхване" у българския читател, прониквайки като "бодил" в неговото културно и историческо съзнание.



КОННИЦИ

На Ангел Каралийчев

Конници, конници, конници, кървави конници,
моя родина и пламнало родно небе,
де е народа и де е земята бунтовница,
де сме, о мое печално и равно поле!

Там изгоряха селата и пеят бесилките,
вятъра стене над пустите ниви сега,
конници идат и плаче земята родилката,
сякаш че плаче и пее, и иде смъртта.

Тъмното копие, литнало там във просторите,
свети под слънцето днеска оплискано в кръв,
греят на свода огромни, червени прозорците,
сякаш очите на божия, алена стръв.

Конници, конници - братя над бездни надвесени,
моя родино и пламнало родно небе,
вятъра иде и страшно е, майко, и весело,
пей и умира просторното равно поле!

УЖАС

Нивга никога няма да бъде -
да ми дойде пак някой на гости,
черна кръв пълни всички съсъди
пред иконата - кървави кости.

Боже господи, страшно и глухо
стене вън побеснелия вятър,
с нокти къртя зеления мухъл,
облепил като ужас стената.

Небесата ме гледат без милост
и със бяла и огнена брадва
вечер някой на черна кобила
ме спохожда и кани на сватба.

Той ме гледа с очи зачервени
и със брадвата огнена маха,
сякаш иска да мине над мене,
както нявга те тука умряха.

Боже господи, в моито кандило
свети кръв вместо божие масло
и голямата страшна кобила,
и човека със брадвата раснат.

ВЪЛЦИ

Глутница вълци яростно се спуща,
посевите в мъглите сиви спят
и ние със железните обуща
от ранина вървиме пак на път.

Край нас минават черните каруци,
препълнени с разложени тела,
и най-подире като птица куца
кобилата с най-черната кола.

Но в този час ний няма да се молим,
в душите черни пари пепелта,
край друмища опалени и голи
са черните гнезда на гибелта.

И в крясъка зловещ на тези вълци,
и в екота на черната кола,
и в вятъра и в пламналото слънце
гори любов, гори и пей смъртта.

Глутница вълци яростно се спуща
посевите в мъглите сиви спят
и ние със железните обуща
от ранина вървиме пак на път.

ПРОЛЕТЕН ВЯТЪР

Моя майко и моя кръщелнице,
полудяла и огнена пролет,
дето весело биеш в кепенците
и лудуваш над влажните клони!

Аз съм луд и аз язда през нивите
и по сивите улици тичам,
и разправям на моите биволи
с колко нежна любов ги обичам.

А танцуват запалени къщите
от безспирния бяг на земята,
ний със всяко дръвче се прегръщаме
и лудуваме с лудия вятър.

Падат, стават и хора, и улици,
и дървета, и гробища черни
от безкрайните смели приумици
на вечерния ветър неверен.

Моя майко и моя кръщелнице -
полудяла и огнена пролет,
дето весело биеш в кепенците
и лудуваш над влажните клони.

ЛЮБОВ

Огромен змей е лятото в пустините
гори задъхан въздуха до смърт
и слънцето гори върху къпините,
къпините и нивите кипят.

И аз вървя и търся те загубена
в пламтящите и утринни нивя,
о, мое слънце сред земята влюбено,
със малката и весела глава.

И сладък мед гори и пей по устните,
в кръвта ми плуват хиляди звезди,
аз ида и над мене се отпуснаха
на лятото металните гърди.

Задъхвам се от зной и жажда огнена,
петите ми са пламнали в пръстта
и пее и потъва, лудо погнато,
сърцето ми в бездънните жита.

Огромен змей е лятото в пустините,
задъхана е черната земя,
аз пия сок и мъка от къпините
и търся те, и в нивите вървя.

СВАТБА

1

Ах, гърмят на небето големите, тъмните тъпани,
равнините горят, и високо, и страшно над тях,
като крави в нощта, като крави от блясък окъпани,
идат облаци зли, и потъват просторите в прах.

И дълбоко звънят равнините, и пеят клисурите -
буйни сватби гърмят над злочестата черна земя.
Аз съм тъмен жених, моя майко, и пламват лазурите
като мрачен пожар, като кръв, като вик на смъртта.

Аз издигам ръка и ви каня със пъстрата бъклица,
мои братя без път, мои братя със черни гърди,
във неделя е тя - мойта сватба, - елате ми с мъката
и със страшната скръб на безкрайните стари земи.

Като крави в нощта, като крави от кърви окъпани,
над главите ни бдят, тъмни облаци бавно пълзят.
Ах, гърмете, земи, мои тъмни и огнени тъпани,
моя тъмна съдба, моя сватба и весела смърт!

3

Утре е сватбата, моя земя,
утре и аз ще се женя,
свети незнайното слънце в нощта
с пламъци тъмночервени.

Пеят червени и бесни петли,
тъмните улици тътнат.
Гледаме: тегнат огромни мъгли -
биволи легнали в пътя.

Меча ми остър и страшен блести,
тъмните бездни ме викат,
вятъра весел и черен плющи,
ропот от ямите блика.

Утре е сватбата, моя земя,
утре и аз ще се женя,
свети незнайното слънце в нощта
с пламъци тъмночервени.



АТАНАС ДАЛЧЕВ

1904, 12 юни — В Солун (дн. Гърция) се ражда Атанас Далчев.

1908-1912 — Баща му е народен представител в турския парламент, поради което Атанас Далчев живее със семейството си в Цариград. Там учи в българското училище.

1912 — Семейството му се връща в Солун, след като започва Балканската война.

1914 — Къщата им в Солун е изгорена и семейството му заминава за София.

1922 — Завършва мъжката гимназия в София, след което става студент по философия в Софийския университет.

1923	За първи път публикува стихотворения в сборник "Мост".
1925	Съвместно с поета Димитър Пантелеев, издава статията "Мъртва поезия", с която критикуват символизма.
1926	Публикува първата си стихосбирка "Прозорец". Участва в литературния кръг "Стрелец".
1927	Заминава за Италия, където слуша лекции по история на изкуството и чете философска литература.
1928	Издава "Стихотворения". Заминава за Париж, където слуша лекции по философия и литература в Сорбоната.
1929	Публикува статията "Религиозното чувство в българската лирика".
1930	Излиза третата му книга – стихосбирката "Париж". Отпечатва статията "Христо Ботев и народната песен".
1936	Във Франция завършва курс за преподаватели по френски език към Сорбоната.
1937	Назначен е за учител в българското училище в Цариград.
1938	Оженва се за Анастасия Атанасова, от която има четири деца.
1943	Издава антологичната

	стихосбирка "Ангелът на Шартр". Влиза в литературна полемика с поета Христо Радевски относно същността на детската поезия.
1944	Работи в отдел "Обществено възпитание" към Министерството на информацията и изкуствата.
1946	Публикува серия статии за творчеството на Ърнест Хемингуей, Жан-Пол Сартр и Джон Стайнбейк.
1952	Редактор е в списание "Пламъче".
1965	Първо преиздаванс на негови творби в сборник "Стихотворения" след 20-годишна цензура върху творчеството му.
1967	Издава "Фрагменти".
1972	Награден е от Виенския университет "Готфрид фон Хердер".
1977	Печата "Художникът и вятърът", последното свое произведение.
1978, 17 януари	Атанас Далчев умира в София.

Би могло да се каже, че Атанас Далчев е най-големият поет в българската литература между двете световни войни. Той не само променя радикално отношението към поетическия език, но и възпитава специфичен естетически вкус у редица творци от следващите литературни поколения. Вероятно той е и единственият поет от този период, чието творчество продължава да поддържа текстови и междутекстови връзки със

съвременната българска литература. На какво се дължи този феномен? Отговорът на този труден въпрос бихме могли да открием в няколко направления: *на първо място* – личностното присъствие на твореца, *на второ* – неговата изключителна философска и литературна ерудиция, която му позволява да внесе в българската поезия един непознат до този момент интелектуализъм и, *на трето* място – отношението му към поезията и литературата като към специфична духовна дейност.

Атанас Далчев се ражда в Солун през 1904 г., тъй като по това време баща му работи там. По-късно семейството му се премества в Цариград, където бъдещият поет учи в българското училище. След 1913 г. семейството окончателно се завръща в България, а Атанас Далчев завършва гимназия в София.

Израснал в интелектуална среда – баща му работи като учител и адвокат – той се формира като затворен и стеснителен младеж, проявяващ интереси повече към книгите и приключенията на духа, отколкото към игрите и забавленията. До голяма степен един физически недостатък се оказва решаващ в това отношение – от детска възраст Атанас Далчев страда от *силно късогледство* – близо осем диоптъра, като лекарите дори са предполагали, че е възможно да загуби напълно зрението си, когато навлезе в зряла възраст. И въпреки че за щастие това така и не се случва, неговото късогледство без всякакво съмнение изиграва огромна роля не само в личния му живот, но, бихме добавили, и в творчеството му.

От чисто екзистенциална гледна точка хората с отслабнало зрение имат един специфичен раздвоен поглед към действителността – от една страна, без очила светът им се представя като една размита, неясна картина, в която предметите губят не само своите очертания, но и смисъла на своето естествено приложение, а, от друга страна, с очила светът приема своя нормален релеф и форма и сякаш изглежда още по-интересен и стойностен със своите подробности и нюанси. В този смисъл за Атанас Далчев *преходът от ясното изображение към мъглявото и неопределеното, така както и обратното* не е само естетически или метафизически въпрос, а се изразява и в екзистенциални измерения – чисто и просто в движението, с което си сваля или слага очилата. Той не е необходимо да открива метафизичната и метафорична същност на света, нито неговата относителност и абсурдност – те се представят ежедневно пред неговия поглед и в края на краищата стават част от самия него. И по този начин бихме могли да си обясним учудващата творческа и философска зрялост, която проявява поетът. Едва на 20-21 годишна възраст той пише

стихотворения, в които се открива чувствителност и задълбоченост, свойствени за писателите в зрелите им години.

Атанас Далчев е автор само на три стихосбирки “**Прозорец**” (1926), “**Стихотворения**” (1928) и “**Париж**” (1930). През 1943 г. излиза “**Ангелът на Шартр**”, но тя има по скоро антологичен характер, защото почти всички творби в нея са вече познати на читателя от предишните му книги. Най-активният творчески период на Атанас Далчев е между 1925 и 1930 г., тогава когато поетът е между двадесет и една – двадесет и шест години. След 1944 г. новата власт осъжда поезията му като “упадъчна”, “формалистична” и “буржоазна” и за две десетилетия той е отречен и заличен от литературния живот. Самият поет през култовия период проявява висока морална и творческа съвест като предпочита напълно да се откаже от творческа дейност, отколкото да изпълнява разпоредбите на комунистическата власт относно това как и какво трябва да се пише. Едва в средата на 60-те години, когато настъпва частично размразяване в политическия и културния живот на България, Атанас Далчев отново започва да печата стихотворения в литературните издания, макар и не със същата интензивност, както през своята младост. През този период поетът издава една книга с “**Фрагменти**” (1967), която е истински шедьовър в областта на есеистичния жанр.



Корица на “Ангелът на Шартр”, худ. Борис Ангелушев

За да разберем най-добре творчеството на Атанас Далчев, трябва да имаме предвид неговата силна обвързаност с **философската литература**. През 1927 г. той завършва философия в Софийския университет и до края на живота му тя остава неговата голяма слабост. Съвсем неслучайно българската критика нарича Атанас Далчев “***поетът философ***”. Той не само мисли с философски критерии, тогава когато пише поезия, но и осъществява изключително сложно вплитане на философските измерения в лирическата творба. По този начин неговите стихове придобиват една интересна многопластовост и семантична усложненост.

Влиянието на философията върху поезията на Атанас Далчев можем да търсим основно в три направления – *руския и френския религиозен морализъм*, *метафизичното неохегелианство* и *западноевропейския екзистенциализъм*. И тъй като писателят нито във фрагментите, нито в статиите си говори за своите интереси в областта на философията, изследователите са принудени да се позовават на свидетелства на негови приятели и познати. Едни от най-интересните в това отношение са спомените на Борис Делчев в автобиографичната поредица "*Познавах тези хора*" и изследването на Димитър Аврамов "*Атанас Далчев. Мирогледно-естетически аспекти*" От тях става ясно, че Атанас Далчев е имал подчертан афинитет към философската религиозно-нравствена литература. Обичал да чете и цитира руските философи Николай Лоский и Николай Бердяев, а също така може би най-големия белетрист философ в световната литература Фьодор Достоевски. За свои учители възприемал френските моралисти Блез Паскал и Анри Бергсон. Често пъти интерпретирал пред приятели сложните интелектуални постановки на Едмунд Хусерл и Мартин Хайдегер. А що се отнася до италианския неохегелианец Бенедето Кроче, обичал да предизвиква слушателите си като го наричал "моят Кроче..." Разбира се, това са малка част от философите, които Атанас Далчев е познавал и ползвал индиректно в своето творчество. Вероятно най-любимите.

Дори само от беглото изброяване на техните имена може да си дадем сметка за огромната пропаст, която разделяла интелектуалните интереси на Атанас Далчев от тези на останалите творци в българската литература по това време. Нека припомним, че Пенчо Славейков, който само десетилетие по-рано има претенции за най-елитарен и сложен поет, в общи линии е познавал сравнително добре само творчеството на Фридрих Ницше. За Атанас Далчев философията е начин за осмисляне същността на човешкото битие – на неговите вътрешни противоречия и парадокси.

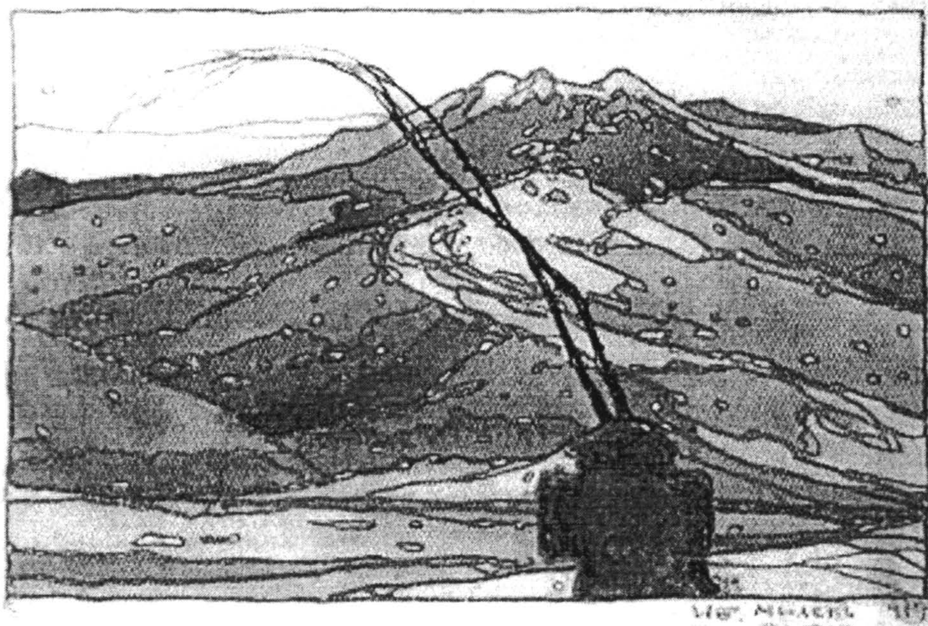
Освен философията Атанас Далчев възприема като своеобразно откровение и света на литературата. Не само като творец, но и като страстен читател и *преводач*. По времето, когато емигрира от обществения и литературния живот, той се занимава основно с преводи на художествени творби. Тази негова дейност не само му помага да изхранва своето семейство, но е и единственият начин да остане в света, който възприемал само като свой – този на книгите. Във "*Фрагменти*" той споделя какво означава за него превода: "И все пак трябва да призная, че изпитвам особено удоволствие, когато превеждам от подсрочник. Може би това е

удоволствието от творчеството: да виждаш как от един безформен куп думи, както от куп пясък, тухли и вар, създаваш една стройна сграда, без да чувстваш, че разваляш чуждата сграда, развалена вече от други." Далчев превежда романите "*Червено и черно*" на Стендал и "*Братовчедката Бет*" на Балзак, разказите на Антон Павлович Чехов, лирика от Константинос Кавафис, Никос Казандзакис, Адам Мицкевич, Емили Дикинсън, Николай Гумильов, Лафонтен, Шарл Бодлер, Пол Елюар и още много други световноизвестни автори.

За Атанас Далчев, освен начин на живот, литературата е и изкуство със собствени сложни правила, които е нужно да бъдат изучени и разбрани. Много от неговите "*Фрагменти*" представляват изключително проникновени разсъждения върху законите на изкуството и в частност на литературата и поезията. Българският литературен историк Светлозар Игов в една своя статия пише: "Далчевите работи от тази книга имат за нашата литература значението, което имат за модерната световна литература есетата на Т. С. Елиът и статиите и фрагментите на Пол Валери." Във "*Фрагменти*" бихме могли да открием и голяма част от естетическите принципи, характерни за поезията още на ранния Далчев. Тук ще цитираме само един фрагмент, който препраща към основен проблем в неговата поезия защото е невъзможно да представим на всички значими постановки в книгата: "За поетите думата освен значение е особено съчетание от звуци, има особена дължина и тежест, съдържа особена багра, носи особена атмосфера. Поради това за поетите не съществуват синоними; всяка дума е незаменима. Те я виждат, чуват, опипват и усещат. Който няма това сетивно, ако щете материално отношение към нея, той не е поет." Ще обърнем внимание на последното изречение, в което поетът говори за "**материално отношение**" към словото в поезията. Чрез тази своя позиция спрямо лирическия език Атанас Далчев насочва към един от източниците на литературно влияние върху неговата лирика – големият английски поет **Т. С. Елиът**.

Вероятно още като студент българският творец е имал възможност да се запознае с постановката на Т. С. Елиът за "обективния корелат" като най-подходящата форма за изразяване на емоциите в изкуството: "... група предмети, известна ситуация или верига от събития, които представляват формулата на тази определена емоция, формула, при която наличието на дадени външни фактори ... непосредствено да предизвикват емоцията". От друга страна, Далчев е наясно и с характерния поетически похват на Елиът да разчита на интелектуалното усилие от страна на читателя при

откриване на скритите връзки между обектите в действителността. Без съмнение много му допада методът на тяхното събиране в една картина или един символ, с цел да провокира любопитството на читателя, със своята интелектуална загадъчност. В своята поезия Атанас Далчев привнася принципите на модерните търсения и разбирания на Т. С. Елиът.



"Пейзаж", худ. Иван Милев (1919)

Друга една насока в търсенето на литературни влияния в творчеството на Атанас Далчев е въздействието **руският акмеизъм** и **имажинизъм** – самобитни течения, които имат важна роля в руския постсимволизъм през второто десетилетие на XX век. Поетите и от двете течения търсят средства, чрез които да преодолеят символистическата поетика, и ги намират, но тръгвайки по различни пътища. Най-характерната черта в поетиката на акмеистите и имажинистите е опредметяването на изобразяваната картина. Чрез образа те искат да придадат ново значение на връзката съдържание – форма в художествената творба. В един от манифестите на имажинистите пише: "Образ и само образ. Само образът, подобно на нафталина, посипан върху произведението, може да го спаси от молците на времето." По-релефен, по-характерен и по-реалистичен, образът се нуждаел от различен език, който да го постави в центъра на творбата.

През 1915 г. в руския футуристичен алманах "*Стрелец*" излиза първата в руската преса статия за английския имажинизъм на Езра Паунд и Уиндъм Луис, която няколко години по-късно дава началото на модернистичното течение в Русия, а в България **през 1926 г. се сформира литературен кръг "Стрелец"**. В този кръг взимат участие едни от най-големите интелектуалци през този период в страната, между които е и Атанас Далчев. Разбира се, за разлика от руските футуристи, българските "стрелци" поставят в центъра на своята културна мисия въпроса за съотношението между българското и чуждото като обществен и художествен проблем. В множество статии и есета се защитава идеята за намиране на разумно съотношение между националните традиции и чуждия обществен и културен опит. През 1927 г. кръгът успява да създаде и свой печатен орган – вестник "*Стрелец*", но той излиза само в дванадесет броя. Малко след последния брой и самият кръг се разпада. Атанас Далчев не е от водещите фигури в "*Стрелец*", но това можем да си обясним най-вече с неговата възраст – той е едва 21-22-годишен младеж сред зрели фигури и утвърдени имена в българския културен живот. Независимо от това, той е от активните автори в двата органа на кръга – вестниците "*Изток*" и "*Стрелец*", където участва в няколко дискусии относно мястото на символизма в българската литературна традиция. Преди всичко обаче се отличава със самобитното си поетическо творчество.

Утвърдено е мнението, че лириката на Атанас Далчев е характерна най-вече със своята **предметност** и **интелектуалност**. И ако интелектуалният елемент е лесно разбираем, благодарение на вече споменатия афинитет на автора към философската тема, то подчертаната употреба на предмети и обекти от домашния интериор и градския екстериор е нещо напълно нетипично и непознато до този момент за българската лирика. Самият автор дава едно логично тълкуване на тези свои предпочитания. Пред Димитър Аврамов той нееднократно казва: "Като градски интелигент естествено е да пресъздавам обстановката, в която живея и работя. Всяка стая си има врати, прозорци и пр. Това е."

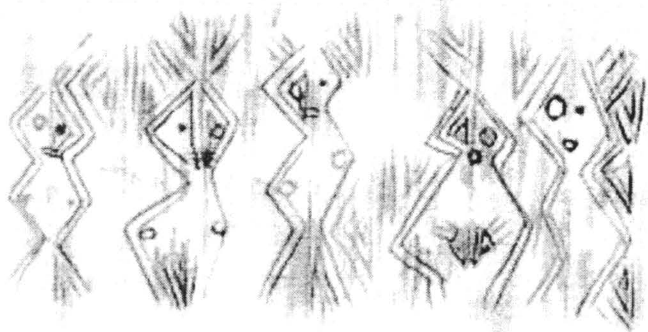
И наистина само заглавията на стихотворенията в първата му стихосбирка "**Прозорец**" са достатъчни, за да се убедим в това, че предметът заема основно място в художественото пространство: *"Болница"*, *"Хижи"*, *"Коли"*, *"Вратите"*, *"Прозорец"*, *"Стаята"* и др. Ако вникнем внимателно в индивидуалната картина на всяко стихотворение ще открием, че светът в тях представлява една на пръв поглед неодухотворена *система от предмети*. Обикновено там човекът

отсъства в традиционния смисъл като лирически субект. Човекът в лириката на Далчев е представен до такава степен отчужден от разбирането на духовното и човешкото, че става сам отрицание на себе си. Той не се разглежда в ренесансовия смисъл на думата като "венец на природата", а в неговия екзистенциален смисъл – като последната фаза на възможното отчуждение. Човекът се представя не в своята цялост, а разпаднал се на елементи, които или се сравняват с останалите предмети от материалния свят, или функционират художествено като такива. Нека погледнем във втория куплет на "*Болница*" как описанието на болните много повече прилича на безсубектната разграденост на портретите на Пикасо, отколкото на някаква реалистична картина:

Тези черни ръце връз простреннте бели покривки
като черни оголени клони на зимния сняг,
тези сухи ръце и ракривени болни усмивки,
и очи може би вече вгледани в другия свят.

Предметите, така както и функциониращите като такива портретни елементи, съвсем очевидно изпълняват ролята на "обективен корелат", за който говори Т. С. Елиът в своята статия по повод трагедията "*Хамлет*". Според английския поет чрез определена група от предмети трябва да се предизвика определена емоция, която фактически е провокирала самия акт на сътворяване на творбата. По този начин се избягва самото описание на чувството, което символизмът шаблонизира и превръща в готови фрази и формули. Новата образност разчита на способността на твореца така да моделира и композира художественото битие от естествените елементи и предмети, че то да започне да говори само, да изразява най-адекватните и търсени чувства. Съвкупността от образи, със своите скрити или явни вътрешни и външни алюзии, по този начин се превръща в сложен ребус, които изисква определена настройка на читателя. От една страна, той трябва интелектуално да разкодира "диалога" между предметите, а, от друга, да постигне нужното състояние на съзерцание, което най-вярно ще го насочи към търсеното внушение. Съвсем не е случайно, че Атанас Далчев вместо "обективен корелат" счита стихотворенията си за "въплътени емоции", което общо взето е едно и също нещо.

Един от най-характерните белези в лириката на Далчев е важната функция, която придобива **детайлът**. Няма друг автор в българската литература, който да проявява такава чувствителност към на пръв поглед



"Композиция", худ. Жорж Папазов

незначителните елементи от действителността като им придава художествена многопластовост. Италианският изследовател Санте Грачоти счита, че тайната на творческия процес на Атанас Далчев "се състои в подбор на действителността и изолиране от нея на нужния детайл, подсилвайки значението му чрез изчистване на пространството около него". Не само в лириката, но и в неговите фрагменти можем да наблюдаваме спецификата на този процес: "Над улицата прелетя птица. Аз не я забелязах, но видях сянката ѝ да пада надолу като камък по слънчевата фасада на срещното здание." На пръв поглед основният образ в този кадър трябва да е този на птицата, но всъщност той е отсъстващ. На негово място се настанява сянката на птицата, която не само замества самата птица, но и поема всички поетически функции на внушението, което трябва да се постигне. Сянката е само детайл от една мигновена картина, но в художествения свят на Атанас Далчев той става централният изразител на емоцията.

Голяма роля в поезията на Далчев играе и **диаболизмът**. През 20-те години на XX век това литературно течение има силно влияние върху българските творци. Най-силно това личи в разказите на Светослав Минков, Георги Райчев и Владимир Полянов. В лириката на Далчев не

бихме могли да говорим за характерни диаболични мотиви, а за тяхна своеобразна трансформация. При него няма кошмарни видения или мистични и свръхестествени сили, които да въздействат върху реалността. Той само формално ползва арсенала на диаболичната поетика – огледала, книги, прозорци, сенки, писма и т.н. Реално обаче, натоварва тези образи с много по-сложни и многопластови значения, от тези, на които разчитат последователите на постромантичното течение.

Една от централните теми, които поетът заимства от диаболизма, е темата за **смъртта**. Но при Атанас Далчев тя много повече се доближава до трактовката, която десетилетие по-късно правят в Германия и Франция екзистенциалистите, отколкото до формално сензационния начин на диаболистите. Смъртта не е само повод да се разсъждава върху преходността на човешкото съществуване и безплодността на усилията на човека да пребори вечността. При българския поет, така както по-късно е в западноевропейския атеистичен екзистенциализъм, образът на свършека на живота е изведен до глобална метафора, зад която се разбира *екзистенциалният абсурд*. Животът е разгледан през призмата на сигурната смърт, която обезсмисля всяко човешко действие. Той се превръща в ненужно усилие и безкрайно страдание. Пред лицето на смъртта абсолютно всички човешки стойности и надежди се самоунищожават и пропадат.

В стихотворението "**Старите моми**" е изведен като централен именно този мотив. Смъртта е олицетворена като последния жених на старите моми и единствената тяхна радост. Единствено тя ще ги измъкне от безспирния кръговрат на чекръка (турска дума за домашен уред за предене, който се движи с две колела), тук символизиращ безкрайно повтарящото се време, както и безсмислието на труда. Многократно българската критика сравнява образа на старите моми, които "въртят безспирно колелото / и слушат скръбната му песен" с този на Сизиф от "*Митът на Сизиф*" на Алберт Камю. И в двата случая абсурдността на битието, което не произвежда смисли, а единствено възпроизвежда самото себе си, е водещият мотив на посланията. При Атанас Далчев обаче отсъства доразвита идеята за бунта срещу това безсмислие и в това отношение той е по-близко до античния мит и по-адекватно го тълкува.

Още по-интересна интерпретация на мотив, характерен за екзистенциалистката литература, можем да открием в стихотворението "*Дяволско*". Тук лирическият персонаж, за да разкрие своята отчужденост от неприемливия за него свят на града, където "трамваи като ветрове фучат / и смехове и крясъци звучат" се изправя пред отворения прозорец и

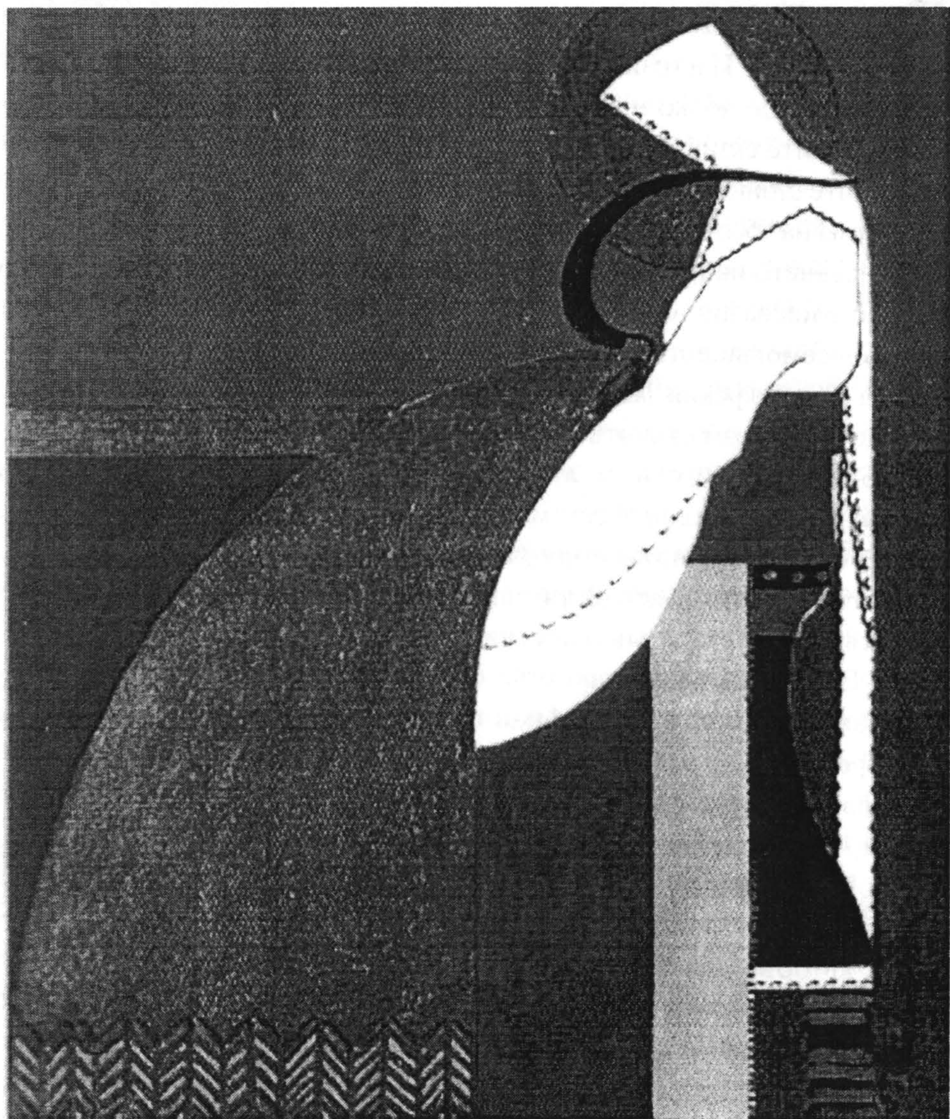
"яростно оттам замервам хората / със пръст от старите саксии без цветя", след което в края на творбата се обесва на рамката на прозореца, за да се изплези на света. Няколко години по-късно водачът на френския екзистенциализъм Жан-Пол Сартр ще създаде в своя роман "*Погнусата*", награден с Нобелова награда, образа на Старчето, което по цял ден стои на прозореца на своята къща и се забавлява да плюе върху преминаващите по тротоара хора. И в този случай интерпретацията на мотива за жизненото отчаяние е по-дълбоко и интересно развита при българския творец. Ако при френските екзистенциалисти смъртта е само средство за разкриване на реалните стойности в битието, то за Далчев за пореден път е представена като форма на абсолютно освобождение: "Аз имам всичко: моя е смъртта." В осъзнаването на персонажа, че владее дори собствената си смърт, т. е. не тя застрашава личното му битие, защото е неминуема, а той застрашава нейното всемогъщество, защото може да я призове, когато пожелае – се открива философския замисъл на стихотворението.

Но ако в тези стихотворения философията е скрита в символните пластове, има други в лириката на Далчев, които директно възпроизвеждат философски мотиви и лексика. Без съмнение едни от най-известните и най-сполучливите са "*Метафизически сонет*", "*Балконът*" и "*Пладня*". В тях екзистенциализмът отстъпва място на идеи, свързани с идеалистическата философия на Платон, Бенедето Кроче, Едмунд Хусерл и др.

Така например в "**Метафизически сонет**" чрез езика на поезията е интерпретирана връзката между душата и тялото, както и идеята за тяхната безусловна обвързаност. Лирическият аз в монологична форма упреква душата, заради нейното недоволство от ограниченията, които й налага плътта. Основният довод е, че душата не е възможно да съществува сама за себе си, защото би представлявала "монада без прозорци". От друга страна авторът очевидно тълкува и проблема за безсмъртието. Като своеобразен собствен прочит на стихотворението можем да приемем следния фрагмент на Далчев: "Бих вярвал в безсмъртието, ако не беше старостта. Това постоянно чезнене на душата, както и на тялото, не оставя като че ли никаква надежда за друг живот. Какво продължение може да очаква човек другаде, когато вижда, че тук свършва всичко?"

Продължение на мотива откриваме в "**Балконът**". Тук вече философският език е придобил чисто Далчевска опредметеност. Монадата е преобразувана в балкон, но не какъв да е, а абсурден сам по себе си – зазидан за самите стопани на къщата и невидим за външните минувачи.

Лесно зад този образ можем да открием метафизичното разбиране на Атанас Далчев за човешката душа. Тя е несъмнено съществуваща, но едновременно с това е непроницаема, неразгадаема и често пъти чужда за самия човек, който я носи. Друг поглед върху стихотворението ще ни изведе до екзистенциалистката постановка за човешката самотност.



"Жътварка", худ. Иван Милев (1924)

Тези мотиви, но в значителна степен проблематизирани, откриваме в стихотворението "**Пладня**", което италианският изследовател Санте Грачоти намира за "удивително". И наистина може да се каже, че това е

едно от най-дълбоките, най-философските и най-хубавите стихотворения на Атанас Далчев. Именно в него се открива онзи уникален начин, при който се съчетават лирическият сюжет, острата наблюдателност върху детайла и изключителната роля на синтаксиса. Както в повечето от своите творби и тук авторът създава една история почти с измерения на малък разказ – лирическият аз е сам в своята стая, но е изкушаван от песента и прелъстяващия вид на млада жена, която мие прозорец оттатък двора. Той е измъчван от желанията на тялото си и не му остава нищо друго освен да наблюдава отблясъците на стъклото, които попадат в неговата стая. В своята задълбочена статия за изкуството на Атанас Далчев "*Пътят на катарзиса*" Санте Грачоти казва, че "отблясъците на прозореца, който жената мие на двора, влизат в сянката на стаята на поета и показват разстоянието между платоническата пещера, от която той гледа света, и тази победоносна изнурителна езическа светлина." Така италианският критик интересно загатва за изключително сложните идеи, които се преплитат в това стихотворение. Без всякакво съмнение стаята въплъщава идеята за пещерата на Платон и оформя основния смисъл на стихотворението за *илюзорността на видимия свят*. Едновременно с това обаче, Атанас Далчев развива мотива за фаталната изкусителност на жената, защото образът отвъд сянката на стаята не е плод на въображението, не е и абстрактно метафизическо изображение, а е реалност в плът и кръв. Тук прави впечатление начинът, по който е описана младата жена – сякаш най-важната характеристика, която я определя като лирически персонаж, е нейната песен. Великолепно е постигнато онова единство между примамващата песен и изкусителната плът: "напевът е строен като нея / и като плътта й сластно-морен". Така Далчев не само обвързва образа с древногръцките сирени, които примамвали с вълшебна песен мореплавателите към подводни скали, след което ги погубвали, но и с митовете за Одисей и Орфей – единствените герои от митологията на древна Гърция, които успели да ги измамят и да видят божествената им красота без да загинат. В този смисъл тук авторът развива и философския проблем за ролята на изкуството и на познанието – дали изолираният в своята самотност герой ще се предаде на изкушаващата примамливост на плътта и песента или ще запази духовната си чистота и интелектуална извисеност.

В това стихотворение Атанас Далчев великолепно разкрива своето философско тълкуване за същността на поезията – да поставя големите въпроси за човека и максимално дълбоко да вниква, търсейки отговор.

Съвсем не случайно в един фрагмент той пише: “Поезията прилича по-скоро на светлината: тя озарява и прониква нещата, без да ги премахва.”



БОЛНИЦА

Тази бяла варосана зала на градската болница,
до самите стени прилепените бели легла
и лица побледнели по тях, и лица меланхолни
с тъмножълтия цвят на студената зимна мъгла.

Тези черни ръце връз прострените бели покривки
като черни оголени клони на зимния сняг,
тези сухи ръце и ракривени болни усмивки,
и очи може би вече вгледани в другия свят.

Тишината и здрачът и тези прозорци тъжовни
със петна от мухи и с бразди от прахът и дъждът,
и звънът, и звънът на големия стенен часовник
сякаш тежките стъпки на близката смърт.

СТАРИТЕ МОМИ

Ръцете бавно се протягат
и пее старият чекрък,
през сухите и тънки пръсти
се точат нишки от коприна
като лъчи през сухи клони
във пуста есенна градина:
то старите моми безстрастно
предат, насядали във кръг.

Те не говорят и не питат,
а всички сведени мълчат,
въртят безспирно колелото
и слушат скръбната му песен,
от сутринта в студени стаи
над стария чекрък надвесени,
и ето вече по стъклата
догаря най-подир денят.

О, старите моми печални,
които чакат вечерта,
за да отдъхнат в сън най-после
и почнат утре освежени!
Те имат тук едно богатство:
то са косите посребрени,
а в техните сърца-саксии
цъфтят цветята на скръбта.

Печалните моми що искат?
Каква надежда ги зове?
Нима ще трябва да загинат,
без радостта да ги споходи?
Ах, старите моми очакват
накрай женихът им да дойде,
последният жених да дойде
и скъса нишката надве.

ПОВЕСТ

Прозорците - затворени и черни
и черна и затворена вратата,
а на вратата - листът със словата:
"Стопанинът замина за Америка."
И аз съм сам стопанинът на къщата,
където не живее никой,
ала не съм аз заминавал никъде
и тук отникъде не съм се връщал.
Аз не излизам никога от къщи
и моите еднички гости са годините,
а много пъти пожълтяваха градините
и аз не съм навярно вече същият.
Отдавна всички книги са прочетени
и всички пътища на спомена са минати,
и ето сякаш сто години
как разговарям само със портретите.
И ден и нощ, и ден и нощ часовникът
люлее своито слънце от метал.
Понякога аз се оглеждам в огледалото,
за да не бъда винаги самотен.
А по стената се изкачват бавно
и догорят на потона дните ми:
без ни една любов, без ни едно събитие
животът ми безследно отминава.
И сякаш аз не съм живеел никога,
и зла измислица е мойто съществуване!
Ако случайно някой влезе в къщата,
там няма да намери никого;
ще види само прашните портрети,
коварното и празно огледало
и на вратата листът пожълтял:
"Стопанинът замина за Америка."

КНИГИТЕ

На К. Гълъбов

Пред мен е книгата разтворена
и денем, и нощя;
все сам, аз не познавам хората,
не зная и света.

Прилитат и отлитат птиците,
изгрява ден, залязва ден:
аз дните си като страниците
прелиствам уморен.

Години да четеш за чуждия
живот на някой чужд,
а твоят, никому ненужен,
да мине глух и пуст.

До мене ти не стигна никога,
о, зов на любовта,
и аз изгубих заради книгите
живота и света.

БАЛКОНЪТ

Той е железен, каменен, старинен;
такива има с хиляди в света,
обикновен, но само че зазидан:
един балкон без никаква врата.

Кой знай кога и от кого построен,
е станал непотребен изведнъж,
но не за всички: птичките спокойно
от вазите му пият хладен дъжд

и неговата четвъртита стряха
събира в някоя дъждовна нощ
след дълга и невесела раздяла
отново двама скитника ведно.

Но през деня отвън го не съзира
на минувача празното око.
Стопаните дори не подозират,
че къщата им имала балкон.

ДЯВОЛСКО

Стрелките на отсрещния часовник
описват върху своя циферблат
дванайсетте кръга на моя ад
и жънат моите часове отровни.

И аз лежа на дървения под
с коси от леден лепкав пот измокрени,
и аз умирам в стаята под покрива
тъй близко до самия небосвод.

А долу преминават автомобили,
трамваи като ветрове фучат
и смехове и крясъци звучат,
и тътнат кръчмите и публичните домове.

И за да заглуша във себе си скръбта,
понякога аз сядам на прозореца
и яростно оттам замервам хората
със пръст от старите саксии без цветя.

О, аз разбирам: този весел свят
със мене и със мойта смърт не свършва;
аз съм една ненужна жалка мърша
и мога ли да бъда техен брат?

Не искам състрадание от хората!
Аз имам всичко: моя е смъртта.
И аз ще се изплезя на света,
обесен върху черния прозорец.

МЕТАФИЗИЧЕСКИ СОНЕТ

Напразно ти кълнеш жестоката съдба
и бедното тело осмиваш със злорадство:
душа, ти свойта мощ и своето богатство
на него, тленното, уви, дължиш все пак.

Безумно не роптай, че бог те е затворил
като бунтовница в нерадостната плът,
без сетивата й от себе си навън
не би излязла ти, монадо без прозорци!

Ти властвуваш в света чрез тези сетива
и хранена от тях, растеш и бързо крепнеш,
докато тялото за теб покорно крее.

Какво ще му дадеш в награда за това?
Когато отлетиш във блясък и във слава,
неблагодарнице, ти тук ще го оставиш!

ПЛАДНЯ

Аз и стаята сме в сянка двама,
но на двора грее ярко лето.
Въздухът трепери като пламък.
Бялата стена отсреща свети.
Там стои една жена и пее,
с песен мие белия прозорец;
напевът е строен като нея
и като плътта й сластно-морен.

Спи дълбоко пладнята. Не лъхва
над деня отнийде лъх, ни вятър.
Съхнат устните, кръвта ми съхне.
Пее младата жена: разклатен
от ръката й, прозорецът немирно
свети срещу слънцето и пълни
сянката на стаята ми с мълнии.



ЧАВДАР МУТАФОВ

1889, 19 септември — В Севлиево се ражда Чавдар Мутафов.

1907 — Завършва мъжката гимназия в София.

1908 — Заминава за Мюнхен, където следва машинно инженерство.

1914 — Връща се в България в навечерието на Първата световна война.

1920 — Публикува първата си книга "Марионетки. Импресии". Излиза есето "Зеленият кон" в списанието на Гео Милев "Везни" и изследването "Линията в

изобразителното изкуство" в списание "Златорог". Започва да пише романа "Дилетант".

1921 Пише есето "Плакатът". Чете публичните беседи "Проблеми в модерното изобразително изкуство: импресионизъм, неоимпресионизъм, експресионизъм" и "Стилови проблеми в най-новото изкуство: кубизъм и футуризъм".

1923 Отново заминава за Германия и този път завършва архитектура. Влиза в кръга на немските експресионисти. Тук се запознава с Фани Попова, студентка в консерваторията, с която по-късно сключва брак. Семейството им е едно от най-атрактивните в интелектуалните среди в България.

1925 Завръща се в България и активно се включва в културния и литературен живот. Чете беседи на тема "Изкуство и техника".

1926 Самостоятелно финансира романа си "Дилетант", който е отхвърлен от няколко издатели.

Става един от учредителите на литературния кръг "Стрелец", в чийто орган отпечатва редица есета и манифести, сред които "Баналното изкуство" и "Двойственост

	в изкуството". Продължава своите беседи с "Машинизиране на изкуството". Издава книгата "Покерът на темпераментите. Гротески".
1927	Публикува статиите "Родна живопис" и "Автоматична реклама с повторения".
1928	Беседата му "Кино, джазбанд и чарлстон" предизвиква полемика в литературния печат.
1929	Излиза статията "Внушение в изкуството".
1932	Публикува есето "Шрифтът".
1943	Издава "Технически разкази", които са писани в периода между 1920 и 1940 г.
1945	Изключен е от Съюза на българските писатели с обвинение във фашистки възгледи, а съпругата му – вече видна писателка – две години лежи в затвора "за профашистки идеи".
1954, 10 март	Чавдар Мутафов умира в София.

С името на Чавдар Мутафов се свързва едно от най-нетрадиционните модернистични и самобитни явления в българската литература между двете световни войни. Неговото трудноопределимо художествено творчество е твърде противоречиво възприемано през годините. Съвременниците му често го иронизират заради разказите и есетата му, чийто стил характеризират като маниерен и дори маниакален,

а темите му считат за твърде абстрактни и чужди на съвременния българин. Едновременно с това тесен кръг от интелектуалци, сред които Гео Милев и Атанас Далчев, оценяват изключително високо усилията на твореца да модернизира българската литература, а също така стремежа му да промени мисленето на българина за същността на естетическите проблеми. Специфичната самобитност на Чавдар Мутафов бе целенасочено маргинализирана по време на комунистическия режим, защото драстично се разминаваше и противоречеше на принципите на т. н. "социалистическия реализъм". От прага на XXI век обаче вече можем да кажем, че неговото творчество представлява едно от най-интересните художествени явления в българската литература след Първата световна война.

Също като Гео Милев и Чавдар Мутафов израства сред книги и хора на изкуството. Неговият баща е книжар и печатар в малкото провинциално градче Севлиево. И ако от него бъдещият писател наследява любовта към книгата, от майка си, учителка по математика и френски език, очевидно идва афинитетът към техниката и езиците. На деветнадесетгодишна възраст бъдещият писател заминава за Мюнхен, където следва машинно инженерство (1908 – 1914), а след войните отново се връща в германския град и завършва архитектура (1923 – 1925).

Независимо от техническото си образование, Чавдар Мутафов в Германия проявява голям интерес към много широк кръг изкуства – литература, живопис, театър, музика, танци. При това не любителски, а изключително задълбочено ги изучава както в исторически аспект, така и на теория. По този начин той придобива изключителна компетентност, която постепенно му дава самочувствието да пробва силите си в областта на художествената литература и аналитичната критика. През 20-те години на XX век Чавдар Мутафов вече има славата на *един от най-интересните и скандални сказчици* в България. По това време в страната са модерни публичните лекции, на които



"Строеж", графика Веселин Стайков (1932)

компетентни оратори представяли своята гледна точка относно проблемите на изкуството. Разбира се, вниманието на слушателите е било възможно да бъде привлечено не само с интелигентност и начетеност, но и с оригиналност на идеите.



Портрет на Ч. Мутафов от Иван Милев (туш)

За съжаление до нас не са достигнали беседите на Чавдар Мутафов, но ако се съди по текстовете на неговите **есета**, то безспорно той е бил ненадминат в това отношение. Може да се каже, че разбирането на неговия специфичен авангарден стил е възможно само през призмата на теоретическите му разработки в тези есета.

Несъмнено най-интересно в това отношение е есето **"Зеленият кон"**, което е публикувано за първи път в органа на българските експресионисти "*Везни*" през 1920 г. В това есе Чавдар Мутафов защитава, най-общо казано, *условността на изкуството*. Примерът, който той дава със "зеления кон", е заимстван от находчивия образ, даден от българския критик Александър Балабанов с цел да иронизира модерното изкуство. Всъщност есето на Чавдар Мутафов е реплика в защита на модернизма. Според него създаването на нереалистични картини в изкуството говори за наличието на стил у твореца: "За щастие, обаче конят е зелен не само за далтонистите. Той *трябва* да бъде зелен всеки път, когато пасе червена трева под жълто небе." По този начин в кръга на своето условно, различно художествено битие, принципно невъзможният образ придобива характер на естественост. Тай става нормален и непротиворечив чрез относителността на новите и различни закони, които го определят. Поради тази причина съвсем недвусмислено и иронично авторът приключва своето есе, акцентирайки върху безграничността на възможните художествени трансформации: "Зеленият кон, съвсем трогнат от толкова внимание, стана внезапно червен."

Трябва да кажем, че в това есе може да се открие и друг основен за стилистиката на Чавдар Мутафов принцип – обвързването на литературата с изобразителното изкуство. По нататък ще видим как авторът визуализира своите литературни картини, сякаш наблюдава или си представя модернистични произведения на изобразителното изкуство – един маниер на писане, присъщ през този период за някои от дадаистите в Европа, а по-късно типичен и за френския абсурдизъм.

През този период Чавдар Мутафов се проявява като един от най-сериозните и задълбочени **критици и теоретици на изобразителното изкуство**. В редица студии, сред които "*Пейзажът и нашите художници*", "*Декоративни очертания в нашата живопис*" и "*Линията на изобразителното изкуство*", проличава неговата изключителна теоретична подготовка, която му позволява не само аналитично да представя стиловите особености на българските художници, но и синтетично да обобщава мястото им в процеса на развитието на европейския модернизъм. Чавдар Мутафов проявява рядко срещаната способност да борави с теоретична терминология, без да спекулира с понятията. Чрез тези свои изследвания той става един от първите *пропагандатори и защитници на* ***експресионизма*** *в България*. С прецизност и внимание обича да се впуска в понякога твърде подробни разсъждения относно формалните и съдържателните особености на модерното течение. Но в същото време успява ясно и прецизно да обобщи разбиранията си: "Крайната граница на обективизирането на "аза" в експресионизма е религиозно-метафизическото отношение към външния свят. Крайната цел е – познанието и постигането на Непостижимото и Вечното." Без всякакво съмнение в своето литературно творчество той си поставя за цел да реализира тези идеи.



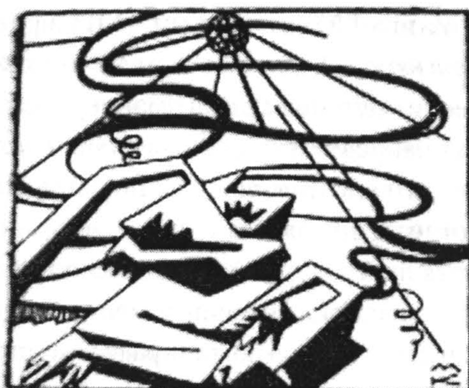
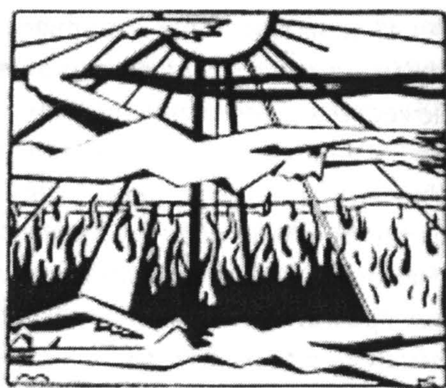
Илюстрация към "Марионетки", худ. Сирак Скитник (1920)

Чавдар Мутафов е автор само на три книги – сборникът с импресии "*Марионетки*" (1920), романът "*Дилетант*" – (писан през 1920-21 г., но публикуван през 1926 г.) и сборникът с разкази и есета "*Технически разкази*" (писани между 1920-1940 г. и публикувани в отделна книга през 1943 г.). Това, че започва своя творчески път на 30-годишна възраст, говори за добре осмислена творческа идея и теоретическа зрялост.

И наистина още с първата си книга "**Марионетки**" Мутафов *провокира традиционния литературен вкус* в България и предизвиква множество отрицателни реакции и оценки. Обвиняват го в "маниерност" и "претенциозност", а немалко мнения направо отхвърлят неговия стил на писане като антихудожествен. Действително трябва да се признае, че текстовете в "*Марионетки*" не биха могли да се сравнят с нищо, което до този момент се е появявало в българската литература. Ако на пръв поглед в тях връзката с немския експресионизъм изглежда водещ момент, то по-внимателният прочит ще убеди, че в много отношения доминира влиянието на други модернистични европейски течения като *дадаизма, футуризма* и *кубизма*, които авторът добре е познавал като теоретични принципи и практика. Често му се налага дори да изнася беседи за тях, но те са били посрещани с много резерви и неразбиране от публиката.

Първото нещо, което хрумва на човек, когато характеризира тези творби на Чавдар Мутафов, е употребата на частицата "анти". Не случайно неговите герои се определят от литературната критика като антигерои, просто защото те нямат нищо общо с типичния литературен персонаж. Те не само не притежават някаква форма на физическо описание и присъствие, но и сякаш целенасочено бягат от тях. Последното нещо, което ги определя, е тяхната психология – за автора е необходимо да изгради не характерни образи, а точно тяхната противоположност – абстрактни типажи. И в този смисъл заглавието на книгата "Марионетки" добре илюстрира глобалната деперсонализиция, която владее света на Мутафов. Неговите герои нямат собствени имена, лица и чувства, напротив всичко при тях е обобщение, което представя определени типове. Те са тенденциозно антиперсонализирани – авторът говори за "младата госпожица" и "младия господин", за "Денди" и "Дилетант", за "Жената" и "Господина". В този смисъл разбираме как за Чавдар Мутафов е възможно да се постигне "Непостижимото и Вечното".

В същото време сюжетът също така е само формално загатнат. На пръв поглед персонажите марионетки действат в някакъв условно реален свой свят – те се влюбват и разлюбват, спорят и помиряват. Но всъщност в края на краищата се оказва, че тези действия не само не променят самото сюжетно действие, но практически се губят на фона на цялостното внушение на текста и на специфичния стил на автора. Същото важи в чисто формално отношение и за диалога, описанието и синтаксиса, които функционират по напълно различен, за да не кажем противоположен начин от този, който се приема за класически.



"Четирите годишни времена", худ. Мирчо Качулев (1923)

В какво се изразява този толкова **различен и провокиращ стил**? Често пъти критиците употребяват понятието "*декоративен стил*", което общо взето нищо не говори, ако изхождаме само от гледна точка на литературознанието. Раждането на това странно определение идва от самия Чавдар Мутафов, който назовава своя роман "*Дилетант*" "декоративен роман". Произхождайки от латинската дума decoro, в българския, а и в повечето европейски езици, се е наложил глаголът декорирам, който е синоним на славянския глагол украсявам. Така погледнато, украсеният стил на Чавдар Мутафов в някаква степен наподобява екстравагантния Оскар-Уайлдов естетизъм в съчетание с изискания слог от прозата на Шарл Бодлер и бунтарския авангардизъм на немския експресионизъм. Българският писател сам признава, че тези имена и литературни течения са оказали силно влияние при формиране на литературните му вкусове.

За да бъде разбран в своята адекватност, разказът на Чавдар Мутафов изисква една доста по-различна нагласа от страна на читателя. Според

нормите на традиционната литература неговият разказ е всъщност един **антиразказ**. Последното нещо, което прави, е да забавлява. Възможно е читателят да изпита една-единствена наслада от тези текстове, а именно *насладата от интелектуалното усилие при разкодирането на смисъла*. Зад всяко описание, зад всеки фрагмент, авторът залага някаква идея, която малко или много трябва да препрати асоциативно към друг, по-висш или най-малкото допълнително усложняващ идеята, смисъл.

Художественият свят на Чавдар Мутафов изглежда сътворен не от презумпцията на някаква реалистична представа, а сякаш от *реалността на една футуристична картина*. Великолепно е доловил това българският литературен изследовател и културолог Димитър Аврамов, който в своята статия "*Подраниелият модернист*" пише по повод на романа "*Дилетант*": "Четейки ония пасажи, в които са описани (или по-точно динамично скицирани) урбанистични мотиви, човек има чувството, че гледа *футуристични картини*." Не само обаче урбанистичните мотиви, а почти всички разкази от "*Марионетки*", "*Дилетант*" и голяма част от тези в "Технически разкази" са изградени на този принцип. В тях сякаш нищо не се случва, а просто отделните картини се сменят с други, в които също като в предходните авторът описва моментната, неподвижна сцена на едно странно изрисувано изображение. Читателят остава с впечатление, че за Чавдар Мутафов не е достатъчно само да представи съответната картина, а се стреми да покаже нейната максимална сложност като композиция и като визия. При своята импровизация авторът минава отвъд видимостта, защото иска да проникне в самата същност на нещата. По този начин картината не оживява, защото в същността си светът на марионетките не е жив, а става динамична, променлива и логична. Нека например погледнем картината на "*Целувката*" от "*Марионетки*": "В края на краищата всичко се свеждаше върху обстоятелството, че и двамата бяха млади. Той държеше ръцете й дълго време, забравяйки даже да ги притиска, и близостта на телата им ги поставяше по-скоро в недоумение, отколкото във възторг.

Тя гледаше без определена посока към слънцето, което захождаше, и през прозореца се виждаха ясно покривите на къщите в синкави и златисти отражения. А два напречни лъча образуваха около писмената маса един малък пожар всред пъстрия куп книги и тетрадки."

Цветовият фон се превръща в едно от най-важните неща в тези разкази на Чавдар Мутафов. Постоянно в описваните картини проблясват лъчи и багри във всевъзможни окраски – розови, бели, червени, черни, сини, златни, ясножълти, бледозелени ... Един вихър от цветни петна,

които пронизват целия свят, интериора на помещенията или просто се отразяват в очите на героите, е част от техниката на описание, която използва авторът. За него цветописът е главно художествено средство. Чрез цвета Чавдар Мутафов не само замества напълно отсъстващата психологичност в разказите си, но и фактически изгражда спецификата на своя стил: "Красотата не увяхва никога под жълтата светлина, обаче в очите на Дамата блести синя прозрачност и погледът им става суров. Русата коса добива червеникави отражения и тънките пухкави жици от коси и светлина се преплитат в тъкан от медни и златни мрачевини, които горят околовръст в сухи искри."

Авторът обръща внимание и на най-малкия детайл в картината, проследява всеки нюанс в цветовете и отраженията, защото много добре знае, че в изобразителното изкуство детайлът е този, който формира цялостното впечатление. Тук трябва да кажем, че Чавдар Мутафов е автор и на есето "*Шрифтът*", в което вероятно за първи път в българското културно пространство се поставя проблемът за функцията и значението на графемата. Не за друго споменаваме това есе, а защото то е достатъчно показателно за внимателния поглед, който има твореца към незабележимите на пръв поглед елементи от един текст и една естетизирана среда.

От своя страна, "**Технически разкази**" показват едно ново и на пръв поглед парадоксално лице на експресиониста Чавдар Мутафов. Вече имахме повод да кажем, че модернистичното направление по принцип има отрицателно отношение към техниката и машината, които счита за основна причина за масовата деградация и бездуховност на човека. В този смисъл Димитър Аврамов цитира в свое изследване върху европейския експресионизъм немския писател Карл Отен, който възкликва "Машината: как мразим този звяр – долу техниката, долу машината!" На този фон българският писател противопоставя една напълно различна позиция. Завършил машинно инженерство и архитектура, той има определен афинитет към точните науки и техниката. И още нещо – за Чавдар Мутафов напредъкът на техническата цивилизация не само не ограничава и не деградира човека, а дори напротив стимулира и тласка напред дори духовното в човека.

Чавдар Мутафов е вероятно първият представител в България на **конструктивизма** в изкуството. Това модернистично течение се развива доста бурно в годините след Първата световна война преди всичко в индустриално развитите държави като Германия и Франция. В Русия също

така печели доста привърженици сред творците авангардисти. Изхождайки от латинското понятие constructio (на български - постройка), адептите на това течение защитават идеята, че индустриалното производство също може да се разглежда като форма на изкуството. Те се опитват да открият и защитят *естетичността на предметите от т. н. масово производство*, които до този момент са изхвърляни от ценностната система на изкуствата. Вероятно голямо значение за бързото приобщаване на Чавдар Мутафов към идеите на конструктивизма изиграва фактът, че най-голямо влияние течението оказва в областта на *архитектурата*. Като дипломиран архитект и човек, отворен към новото в културата, той бързо е привлечен от революционните тези да се търси вдъхновение не в отвлечените понятия, а в механичното съвършенство на техниката, в сложността на елементарното и във функционалността на пространството. В някаква степен конструктивизмът осъществява може би най-важната революционна промяна в областта на архитектурата през XX век – време, в което доминира асиметрията и геометрическата непредсказуемост.

В литературата конструктивизмът намира своето място през 1923 г., когато в Москва се създава групировка, която през следваща година се оформя като Литературен център на конструктивистите (ЛЦК), начело с теоретика Корнелий Зеленски. Неговите членове се обявяват за привърженици на антибуржоазната идеология. В един от първите манифести се казва: “Конструктивизмът е активен, той не само отразява действителността, но и сам действа.” А в “*Клетвената конституция на поетите конструктивисти*” можем да прочетем: “В машината всяка част помага на всяка друга. Построена на обективните, природните, откритите от науката закони, машините ни напомнят за необходимостта, естествеността и накрая – просто за изгодата от съвместната работа.” Извън чисто комунистическата идеология, зад която стоят тезите на руските конструктивисти, може да се говори за радикална промяна в нагласата на твореца. Един от принципите, които те спазват, е този за “локалната семантика” – в смисъл, че творецът трябва максимално да използва думи и понятия, които са близки до избраната тема. Ясно е, че по този начин техническата терминология навлиза в литературата в резултат от “технизацията” на темите.

Разказът “**Моторът**” от сборника “*Технически разкази*” се ражда като следствие на влиянието, което оказват върху Чавдар Мутафов европейският и руският конструктивизъм. Съвсем неслучайно в своето посвещение в началото на книгата той пише: “Наречена е ТЕХНИЧЕСКИ РАЗКАЗИ,

защото поставените задачи, било по стил, било по сюжет, са технически." В този смисъл "*Моторът*" принадлежи към тези разкази, които се отнасят "по сюжет", макар че на всеки литературовед би било доста трудно да определи какво точно означава понятието "технически стил".

Според Димитър Аврамов разказът "*Моторът*" е "първият в нашата литература апотеоз на този "първоелемент" на съвременната техническа цивилизация, извисен до внушителността на монументален, почти космически символ, криещ в себе си съзидателните сили, и деструктивната сила на своята "демонична душа". Изключителното новаторство на разказа за българската литература се състои в *съчетанието между свободната поетическа фантазия и конкретната технологическа терминология*. Не случайно почти всички изследователи на творчеството на Чавдар Мутафов предпочитат да наричат "*Моторът*" есе, а не разказ. Без всякакво съмнение в литературно отношение творбата се намира на границата между двата жанра. В него няма събитие, няма интрига, няма диалог. Има обаче персонаж – колкото и условен да е той – а именно моторът.



"Строеж", графика Веселин Стайков (1936)

Още в първото изречение става ясно, че той ще бъде разглеждан не в неговата материална реалност, а със средствата на художественото олицетворение: "Това е едно жестоко и красиво същество, с желязна глава и лаком търбух, препълнен с масло." Авторът до края на разказа не прави нищо друго освен да полага този свой персонаж в различни ситуации, да го наблюдава от различни ъгли, да прави дисекция на отделните му

елементи и всичко това с единствената цел да се покажат неговите качества и красота. Роден от новата митология на новото време, моторът става най-точният и верен изразител на модерната епоха. Динамиката, като основна характеризираща черта на технологическата цивилизация, в разказа се постига с виртуозното боравене с глаголите, които съграждат изключително живия ритъм на словото: "Той *се забавлява* със стръмнините и ги *изкачва* на един дъх – лек и палав –, шеметно *профучава* през просторите, задавено *се киска* в закачлива ирония, комично *избухва* в грохот, разсмивайки сам себе си с хилядите си дивотии, и най-сетне своенравно *се изтяга* неподвижен и *се преструва* на уморен." Едва ли има друго произведение в българската литература до този момент, в което бихме могли да открием седем глагола в едно изречение – при това до такава степен различни като внушение.

Промененият бит в индустриалното общество налага и една нова естетика, в която описанието, психологията, пейзажът и ритъмът са напълно променени. За Чавдар Мутафов не е достатъчно само да представи тази нова естетика, той се опитва качествено да я определи. За него човекът, в единство с мотора и машината, препраща към "един нов свят, съчетан със съвършенства, жажда и радост ..." Тази позиция коренно го отличава сред консервативната среда на българското общество по онова време, в която все още доминират патриархалните морални ценности и селскостопанското производство. Поради тази причина "техническата" естетика не намира никакви последователи и се запазва в българската литература като екзотично явление, следствие на интелектуална екстравагантност. Чрез своето творчество Чавдар Мутафов обогатява естетическата палитра на българското изкуство между двете световни войни и му придава допълнителен европейски привкус.



МОТОРЪТ

На Любен

Това е едно жестоко и красиво същество, с желязна глава и лаком търбух, препълнен с масло. Стъпил яко върху платформата, с разкрачени крака и стегнати ръце, той безучастно дебне съпротивлението, за да го преломи отведнъж с бесния гняв на едно внезапно възпламеняване. В неговото привидно спокойствие се крие коварната сила на хищник, а в неподвижността на стоманените му стави се изтеглят блестящи чистите линии на едно дръзко могъщество. И когато той почива, строен и коректен, облечен в стегнатата си униформа от желязо, мед и месинг, с чугунена каска и гривни от никел, той придобива мистичния облик на бранник, поставен на вечна стража пред суровата тайна на Силата.

Със сила, той премазва с яростно равнодушие всички препятствия, когато в яката му глава избухне пламъкът на гнева. Тогава бързите му стави се напрягат в безкрайно правилен ритъм, описвайки чисти линии – и събудено, магнитното му сърце оживява в точен удар, отсичайки всеки път електрическа искра. Той започва тогава внезапно своя живот от непрекъсната мощност, и равномерното му дишане на гигант отеква в металически вой. Ала този гигант иска стръв: светнал в кръгли жици от движение, той обхваща инерцията на тромавата материя и я развихря отведнъж, оставяйки широко след себе си тежките бразди на работата. И в синусовата линия на своя хармоничен живот, той насича времето в правилен ритъм и обединява безвременното на материята в стегнатия закон на енергията.

Но това животно е и лакомо: неговият апетит е сляп и настойчив и непреодолим. Този железен звяр иска да яде с точност от хилядната част на секундата. Неговият доставчик и готвач – карбураторът – изпотява плоското си жълто лице, от страх да не закъснее с пищата, която господарят му поглъща с шеметна редовност. Дългите и блестящи медни тръби се огъват в прави ъгли, бързайки да доведат на ненаситната уста скъпата

храна, която се обръща в сила и огън – а, подобно стар и ловък лакей, вентилът педантично отмерва и сервира дозата с вежливата коректност на специалист.

Ала напрегната, страшната глава на мотора бързо се разгаря в ярост и пламва до червено. За тази корава и огнена глава трябва прохлада: под голямата чугунена каска текат непрекъснато ледени струи вода, успокояващи със студените си милувки неговото огнено чело – и, разяждан от вечните пламъци на творчеството, този неукротим гений на работата е сякаш осъден да носи, подобно трънен венец, своя вечен компрес на маниак – това подло и свято украшение – върху бурната си царствена глава, в която се раждат мълнии.

Увлечен в шеметната деятелност на своето могъщество, моторът изгубва чистия си изглед на идеално същество. Той става грозен и страшен. Той изригва зловония през дебелите си медни тръби и в търбуха му клокочат тежки вълни масло. Върху чистотата на светлата му ризница падат първите петна от мътна зелена каша, бляскавите полирани стави потъват в смазка, а от потъмнялото му чело се струят тънки ивици от мътна пот. Опушен и изцапан, той напомня страховития изглед на бранник в сражение, загрубял и кален, покрит с умора и слава. Тогава той грозно диша, събирайки огромните си сили в упорит нагон, и могъщо разтърсва с бясната си сила враждебната безличност на неодушевеното. В поривите на звяр и герой, той разключва тайната на сцеплението и жестоко разделя материята във вихри от енергия, за да ги обедини отново в светлина и сила. И победител, върху тъмното му лице от желязо изгрява ореолът на вечната и мистично власт на волята.

Разгневен и страшен, той олицетворяваше в себе си все пак точните закони на механиката, и под бурния облак на неговия гняв мисълта му работеше с абсолютна логика. Дете на чистия разум, той отмерва през хаоса на своята необузданост строгия ритъм на четирите си такта, а под излишествата на дивите си импулси той крие винаги суровата дисциплина на аскета. Той е съвсем целомъдрен, идеално чист в строгата повеля на своето рационализирано битие, и в страстния шемет на неговите мишци се вият, ослепително ясни, непогрешимите формули на математиката. Хармония и ритъм, безкрайно точно съчетание от време и пространство – душата му е висша абсолютност от непогрешимост и догми, идеален символ на съвършенство и стил.

Обичам го аз в неговата парадна униформа, блестящ в хиляди кръгли искри под ледената виолетова светлина на дъговите лампи в голямата зала, когато той царствено раздава своето могъщество на мълчаливите и настръхнали динами. В спокойна поза, той едвам забелязва, че живее – тъй неуловим е трепетът на неговата мощ – и само яките му стави остават

след себе си тъмни сребърни петна от движение в синкавата прозрачност на въздуха.

Героичен и въздушен е той и в сивата си дреха на труда, когато раздвижва могъщо четвъртите снаги на елеваторите и на един дъх издига във въздуха цели вагони. Стихиен и бурен, той тежко диша с широките си гърди и свирепо храчи масло, подобно затворен в клетка звяр, който се задушава за свобода. В квадратните решетки на своята тясна килийка той трепери цял с огромното си приведено туловище, в зла и сляпа решителност на вързан във вериги Прометей, и в грохота на неговата реч избухва тежко патосът на проклятието. Когато слънцето залязва в червено зад начупените силуети на фабричните постройки, и геометрично правилните мрежи на елеваторите се гравират виолетови в тъмното злато на хоризонтите, един последен лъч обвива в ореола на мъченичество желязното му и гневно чело на истукан, въздавайки му така последния дар на слава и святост.

Ала той знае да бъде и гамен, хитър, капризен и деликатен, легнал по корем върху дългите рамки на автомобила и пронизвайки пространството с вихъра на своя устрем. Той се забавлява със стръмнините и ги изкачва на един дъх – лек и палав –, шеметно профучава през просторите, задавено се киска в закачлива ирония, комично избухва в грохот, разсмивайки сам себе си с хилядите си дивотии, и най-сетне своенравно се изтяга неподвижен и се преструва на уморен. Любимецът, глезен и гален, той очарова и отчайва всички, които го познават, с капризната си воля, с тънките си пропорционални членове и със стройната елегантност на същество от висша раса, сякаш благородно, умно и весело животно, за което животът е вечен празник от шеги.

И скрит зад хилядите си метаморфози на универсално същество, властител и роб, гений и шут, моторът, вечният мотор, вечният символ и въплъщение на труда, победителят на неодушевеното и геният на движението – аз мечтая понякога за неговото всемогъщество и трогнат се унасям в спомени, нежности и обич.

Ах, стар мой познайнико и скъп приятел, колко тихи вечери съм се учил да прозра чистите линии на твоята строга красота в големите тетрадки с чертежи и диаграми, където идеалните пропорции на твоето свръхестествено битие са запечатани завинаги в тънките линии на гравюрата. Как см те обичал тогава, скъпо съчетание от съвършенства, жадувайки твоята ясна душа на девственик, тебе самия, твоето идеално същество от безкрайна хармония и абсолютната логика на твоя гений. И колко пъти – ах, тези незабравими мигове! – аз съм тръпнал в екстаза на обожанието, унесен във виденията и тайните на твоето чудо, когато ти си благославял моя беден ум със светлата ласка на твоето откровение, за да те почувствам мой, за да те постигна и се слея с тебе в неразривен и вечен блян, лице с лице срещу Първоначалното ...

Аз помня първия път, когато ръката ми почувства трепета на твоето могъщество и когато, нерешителен и смутен, през мене мина спокойната вълна на твоето движение. Ти беше тъй покорен на всичките ми желания, които ти сам създаваше в мене, и през пулса на троя живот аз усещах как кръвта ми де вълнува в ритъма на една нова воля, която беше твоя. Аз и ти, това беше едно, това беше новата ми воля и битие на победител и творец, това беше твоето царствено достойнство, пренесено в душата ми и възкръсваше там сред химни; а през точните и чисти хармонии на твоя живот аз усещах в себе си зареждането на една нова повеля и вихрите на един нов свят, съчетан от съвършенства, жажда и радост. Това беше сътворяването на твоето чудо в миражите за щастие на душата ми и, сякаш пречистен от мистериите на едно ново и страшно тайнство, аз чувствах през вечността на твоя живот лъха и безкрая на Непостижимото.

И сега ти пак израстваш пред мене в лъчезария и слава, спокоен и божествен, в могъщия си силует на апокалиптично същество. В тъмните ти мишци почиват бурите и светлините на бъдещето, а в желязната ти глава на гений се крият мълниите на вечния живот и огненият кръговрат на безкрайното пресъздаване ... И през здрачовете на хаоса твоят огромен и неподвижен силует се разгаря могъщо и бавно в страшен и мистичен символ на бранника на вековете, поставен на вечна стража пред тайната на Космоса.



"Град", графика Веселин Стайков (1932)

ЗИМНА УТРИН

Сутрин слънцето изгрява съвсем розово сред ледената пяна на хоризонтите, сякаш захарен диск натопен в злато. Две тъмновиолетови клончета се пресичат върху замръзналата му прозрачност и отведнъж се разгарят в наниз от бледозелени бисери. Въздухът трепти в лъчисти отражения, пресечени от бледочервени жици и сребърни ленти, които се вплитат; наситен в искри, светлина и леден прах, разтваряйки в миражната си светлина един хаос от остри цветни точки. Сняг, сняг. Дълги сънни пространства от бледини, които внезапно се позлатяват в леден огън; широки стоманени сенки от дървета сред нежната пухкавост на склоновете, тънка и остра мрежа от клони, които се гравират върху белината в тъмнопурпорни и бледозелени фосфорични черти. Сняг и сияние и радост.

Това е чистотата на пространствата, окъпана в злато и миражи, пребулена в лъчезария от бледи пламъци и кървави звезди, безкрайна, ледена и ясна, с точните си хармонии от звънтяща прозрачност и със светлото си чудо от сребро, емайл и бисери. Ах, зимната утрин – леденият блян на душата, разтворен в сини съзвучия; ясната радост на целия ни живот, стегната в ореол от розови сияния - една единствена утрин, когато сълзите в душата ни замръзват нежно в цветен скреж, за да пречистят в ясни илюзии тъмната ни мъка за живот. И слънцето, зимното утринно слънце, голямото мистично кълбо от розови сънища, изгряващо сред синя прозрачност от хармонии: как спокойна е усмивката му от златна кротост сред химеричните и безкрайни блясъци на ледените искри, - на тия остри цветя от скъпи камъни, капризни, деликатни и горди като мечтите ни. То плува, радостно и студено, през тишината на невъзвратимото, отричайки с ясната си девственост всичката мъка за щастие - сами щастие и покой - това голямо кристално сърце на живота, заскрежено в златните нишки на Самотата.

Ала клоните на дърветата се разгръщат нежно под лъчистия зов на утрото, извити в ясния ритъм на музиката от флейти и звънчета, преплетени в лъчисти тръпки от янтарни светлини и сребърен мрак. В дъното на алеята се нижат бисери върху дълги слънчеви нишки, тичащи в седефената мъглявина на далечината; там се огъва и дипли пространството в чисти тъкани от безцветие: малката зимна царица се крие там, в дъното на сребърната си каляска - бледната снежна дама с розово лице, янтарни къдрици и назъбена корона от зари. Царицата на снежните далечини,

изтъкана от сияние, бледност и сребро, малката голяма кукла от фарфор, със сини очи и златна коса: големият яснозелен камък на прозрачния й показалец, нежният шум на нейните одежди от лъчи и снежни звезди, розовият край на ухото й, златистата ивица на ръцете й, нейните малки детски крачка от порцелан. Ах, дамата на нашето сърце и мечтата ни за чиста радост в ледените хоризонти на нашия жизнен път - колко пъти ние сме чакали ласката на малките й лъчисти пръсти да пречисти погледа ни на жаждащи, колко пъти нейната бледа усмивка от корал е чертала строги хармонии в душата ни, за да стегне в кристал тъмното чудо на нашата гордост. Ласката на нежните й пръсти, сякаш захар, разтворена в студен огън - тихото докосване на чистото откровение през сънната тъга на нашите противоречия... снежната царица, снежната царица, малката фарфорна фея в седефената дълбочина на миражите ни за щастие, скъпата кукла на зимната утрин, когато слънцето изгрява розово и чисто.

И ето, сред въздуха се разсипват хиляди широки лъчи, накъдрени в огън, хиляди съзвездия от сини искри, които се разгъват върху небето в дълги святкащи дипли; снегът избухва в ярка белота, а върху бисерите на тънките клони неочаквано се разгръщат в хармонии сребърни звънчета. Един тежък лъч, препълнен със злато, се прекатурва върху синята прозрачност на снега и се дими във виолетови сенки, върховете на дърветата се начупват в триъгълници и бързо светят в златни капки, които се изливат през клоните; а дълбочината на алеята прилича на тънка решетка, направена от стомана и янтар. През сините простори на небето внезапно се понасят насветлени тържествуващи звукове от фанфари, ликуващи метални гласове от лъчи и пурпур: това е ясната песен на зимния ден, който поздравява своята царица - и тогава рояк от сини пажове, обшити със сребро, излизат между стволовете на дърветата, и със звънливи и радостни песни отиват срещу своята бледа господарка, за да й поднесат големи ледени букети от цветя и звезди. В дъното на алеята се разтварят техните нежни костюми в прозрачни сияния, и само острите сенки на дърветата чертаят строги успоредни линии върху бледия янтар на снега. Една тиха светлина се разгаря в златни тъми - и изведнъж се развихря в тържествен и звучен хаос от лъчезария.

Ето я, малката снежна царица на зимата, ето я. Затворете очите си и чакайте тихо, докато светлината от нейния поглед прелее в душата. На колене, малки пажове - раздайте цветята си без да чакате усмивка, и подарете звездата на душата си без да чакате молба. Малката снежна царица е пред вас, ето я, ето я, защото ние толкова я обичаме. Вижте как очите й греят в радост, а устата й от корал се чертаят кротко в блаженство. Тя е лъчезарна и чиста и свята - душата й е светлина и ние се разтваряме в нея и ставаме ясни и нежни. Не усещате ли в гърдите си ледения огън на

смирението и чистия покой на безкрайната обич? Не сме ли ние кротките деца на зимата, приласкани в миражи и преплетени в лъчезария? Вижте, сълзите ни замръзват нежно в цветен скреж, за да пречистят в ясни илюзии тъмната ни мъка за живот. Ние, малките големи деца на зимата, които посрещаме сега нашата нова утрин през ледения блян на душата, разтворен в сини съзвучия. Ние - и ясната радост на целия ни живот, стегната в кристал, пречистена в светлина и осветена в ореола на розови сияния. Вижте, слънцето изгрява бавно в душата ни - това голямо мистично кълбо от розови сънища сред синя прозрачност от хармонии: как спокойна е усмивката му от златна кротост през химеричните и остри ледени цветя на нашата гордост. То се възцарява, радостно и студено, сред копнежите ни по невъзвратимото, отричайки с ясната си девственост всичката ни мъка за щастие и покой - това голямо кристално сърце на живота, заскрежено в златните нишки на нашата самотност...

В душата ни изгрява слънцето съвсем розово сред ледената пяна от илюзии, сякаш захарен диск, натопен в злато.



ЕЛИСАВЕТА БАГРЯНА

1893, 29 април	В София се ражда Елисавета Балчева.
1907	Премества се със семейството си в Търново, където баща й е назначен на нова работа.
1910	Завършва Софийска девическа гимназия.
	Започва работа като учителка в малко село край Ямбол.
1911	Семейството й отново се връща в София, а Елисавета записва Софийския университет.

1912	Запознава се с младите писатели Димчо Дебелянов, Константин Константинов, Георги Райчев и др.
1915	Публикува първото си стихотворение в списание "Съвременна мисъл". Напуска университета и става учителка във Враца.
1917	Учителка е в гимназията в Кюстендил.
1919	Омъжва се за Иван Шапкарев и ражда сина си Любомир.
1921	Подновява литературната си дейност като става сътрудничка на "Вестник за жената".
1922	За първи път се появяват нейни стихотворения под псевдонима Елисавета Багряна.
1923	След Септемврийското въстание заминава за Германия.
1924	Става член на Съюза на българските писатели.
	Запознава се с проф. Боян Пенев.
1925	Получава наградата на Съюза на писателите за поетичния цикъл "Вечната и святата".
	Напуска мъжа си, след което заминава с Боян Пенев във Франция.
1926	Отпечатва цикъла "Бретан".
1927	Пише триптиха "Реквием" в памет на неочаквано починалия Боян Пенев.

	В края на годината излиза първата й книга “Вечната и святата”.
1928	Участва в множество литературни четения из цяла България.
	Заминава за Париж, където се запознава с Марина Цветаева и Владимир Маяковски. Изучава френската литература.
1930	Запознава се с Раде Драйнац, известен модерен сръбски поет.
1931	Излиза втората й стихосбирка “Звезда на моряка”.
1932	Пътува до Будапеща на конгреса на ПЕН-клубовете.
1936	Излиза третата й стихосбирка “Сърце човешко”.
1940	Подписва апела за спасение на българските евреи, направен от група интелектуалци.
1942	Свидетелка е на процеса срещу поета Никола Вапцаров.
1946	За няколко седмици е на посещение в Румъния с група известни български писатели.
1952	Работи като редактор в списание “Септември”.
1953	Излиза стихосбирката й “Пет звезди”.
1957	Излизат нейни книги в превод на френски и арабски език.
1966	Излиза книга с избрани стихотворения в превод на италиански език.

1967	В Румъния излиза нейна стихосбирка в превод от Виктор Тулбуре.
1969	Получава златен медал за поезията си в Рим.
1972	За стихосбирката си "Контрапункти" получава наградата на Съюза на българските писатели.
1973	Тържествено се чества в Сливен нейната 80-годишнина.
1983	Тържествено се чества в София нейната 90-годишнина.
1984	Издава "Дългосвирещата плоча на любовта. Стихотворения".
1991, 23 март	Елисавета Багряна умира в старчески дом в София.

В историята на българската литература в периода между двете световни войни името на Елисавета Багряна заема едно от ключовите места. Дори един не твърде внимателен поглед би констатирал, че всички автори, за които говорихме дотук, са все мъже, а жените присъстват единствено като образи в техните произведения. Това обаче в никакъв случай не означава, че българското общество и литература по това време страдали от някаква форма на мизогиния (понятие, влязло в българския език от френски – misogynie, със същото значение на омраза към жените). По-скоро, поради специфичния исторически развой на България, консервативното патриархално мислене дълго време доминирало и след Освобождението през 1878 г. Дори видни интелектуалци като Петко Славейков настоятелно защитавали тезата, че мястото на българката е само в дома, където трябва да се грижи за отглеждането на децата и удобството на съпруга си. Тези възгледи, без съмнение, са наследство от многовековното турско робство, когато българското население трябвало да следва обществените и житейски правила на мюсюлманите. А те както

добре е известно са силно рестриктивни особено що се отнася до правата на жените. Затова не бива да се учудваме от факта, че в първите години след Освобождението жените представлявали едва 5 % от грамотното население в България. Дори изключително демократичната за времето си Търновска конституция (1879) не предоставяла почти никакви обществени права на жените, но в това отношение тя почти не се отличавала от останалите европейски конституции.

Постепенно в България се създават женски дружества, които имат за цел да се борят за еманципирането на жените. През 1897 Ана Карима (1871 – 1949), българска интелектуалка и писателка, автор на няколко десетки драматургични произведения и романи, създава Софийско женско образователно дружество, което се бори за допускане на жените до Народния университет, нещо което е било забранено дотогава. След дълго продължили дискусии в пресата и Народното събрание, през 1901 г. започват да се обучават и жени в единственото по това време висше учебно заведение. По този начин жените придобиват възможност активно да участват в обществения и културен живот на страната.

Независимо от това, обществените предразсъдъци и патриархалното мислене създавали естествени пречки пред еманципираните жени. Единствената професия, в която са допускани жени без ограничения, била учителската. В останалите професии обикновено действало неписаното правило, че съществуват свободни места само ако за тях няма мъже кандидати. По този начин жените естествено се изолирали от обществения и културен живот в страната. В първите две десетилетия на XX век в България все още силно властващи били традиционните предписания, че естествената роля на една жена е да изпълнява репродуктивните функции на рода. На всяко поведение, което нарушавало патриархалните стереотипи, се гледало като на отклонение, то било негласно или обществено порицавано, а съответната личност се възприемала като пропаднал и безнравствен индивид. В този смисъл еманципацията на жената, не само че се осъществявала мъчително бавно, но се отразявала и на самия характер на феминистичното движение.

Едновременно с борбата си за правото да учат в университета наравно с мъжете, да имат право на участие в управлението на държавата, да могат да гласуват на избори – жените активно се занимавали и с литература. В някаква степен дори, литературата се възприемала като естествено продължение на тяхната обществена дейност. Често в своите произведения феминистките активистки представяли героините си като независими

личности, борещи се за реализация и право на собствено мнение и поведение, така както е например в творчеството на Ана Карима, Евгения Марс и Анна Каменова. В художествено отношение обаче техните произведения страдали от редица слабости, като една от най-характерните е липсата на психологически убедително изградени образи. Това се дължи на факта, че авторките не се обръщат към действителността, за да открият модели за своите персонажи, а се опитвали да ги съградят на базата на предпоставените си идейни разбирания. По този начин те създавали схематични и изкуствени образи, които вместо да изпълняват задачата си да убеждават във феминистичната кауза, въздействали повече с обратен знак – отблъсквали със своята неубедителност и скучност. Основната причина за това се дължи на факта, че в самата действителност било невъзможно да се срещне онази естествена свободна жена, която да послужи за творческо вдъхновение.

За да разберем по какъв начин точно Елисавета Багряна се превръща в тази така дълго чакана и толкова необходима фигура за българската литература, ще трябва да кажем **няколко биографични думи** за нея. Това е необходимо, тъй като при Багряна по един характерен и подчертан начин *житейското се преплита с художественото*. Не случайно голяма част от българските критици в своите изследвания подчертават, че трудно се открива границата между житейската и поетическата биография на писателката.

Елисавета Багряна е една от малкото студентки по това време в Славянския факултет на Софийския университет (1911 – 1915), тъй като само няколко години по-рано (1907) отново е наложена административна забрана жени да се обучават в учебното заведение. Още със самата си физическа поява сред академичните среди младата студентка предизвикала вълнение и любопитство – била е изключително красива и без съмнение талантлива, едно съчетание, което винаги е било предизвикателство за мъжкото любопитство, особено за хората на изкуството. Нейните литературни интереси я събират с едни от най-известните за времето творци от литературния кръг "*Звено*" като Димчо Дебелянов, Георги Райчев, Константин Константинов, Христо Ясенов, Йордан Йовков. В тяхното обкръжение тя била обект на подчертан интерес и повишено внимание. По-късно един от тях ще признае, че след литературните сбирки съзнателно заедно я изпращали до дома й, за да не се измъчват от ревност един към друг, тъй като всички били влюбени в нея.



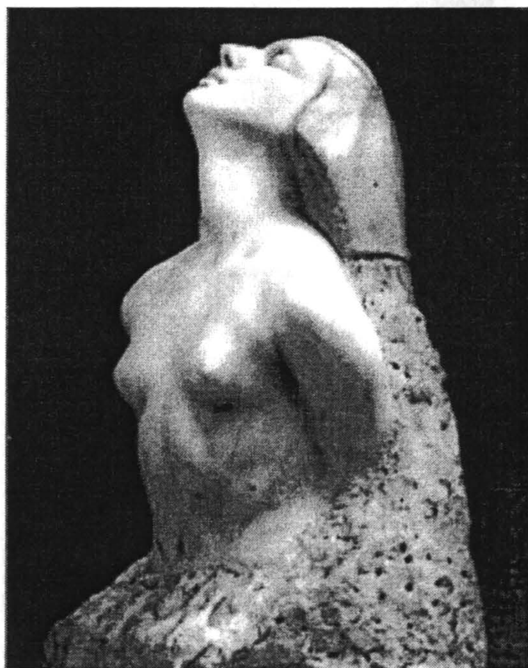
Портрет на Е. Багряна, худ. Иван Табаков

Но не само нейните състуденти и познати били пленени от хубостта на Багряна. Голяма част от преподавателите в Университета, по това време едни от най-видните интелектуалци в България, като професорите Иван Шишманов, Михаил Арнаудов, Александър Балабанов и Боян Пенев също не остават безразлични към красивата студентка. По-късно Боян Пенев се влюбил в Елисавета Багряна и двамата заминали на една дълга екскурзия из Франция, факт, който дълго предизвиквал множество клюки и коментари из светските софийски и литературни среди. Самата поетеса изключително тежко преживяла неочакваната смърт през 1927 г. на своя бивш преподавател малко преди да издаде своята първа стихосбирка "*Вечната и святата*". В нея много от стихотворенията са свързани с преживяванията от пътуването с Боян Пенев във Франция. В началото на 30-те години Елисавета Багряна отново е в центъра на общественото мнение, след романтична връзка с един от най-талантливите и модерни сръбски поети Раде Драйнац. Тази връзка придобива особено значение на фона на не особено добрите политически отношения между България и Сърбия през този период.

Тук трябва да прибавим още един щрих от живота на Багряна, който вероятно най-силно е повлиял върху нейното свободомислещо поведение и творчество. След края на своето студентство тя се омъжва за свой състудент, но в чуждата къща попада на изключително догматична и сурова свекърва. На възрастната жена вдовица на големия български възрожденец Кузман Шапкарев никак не се харесвали културните интереси на снаха й. Постоянно преследвана и упреквана, че не си върши домакинската работа

и не се грижи достатъчно да съпруга си, младата поетеса още повече акумулира в себе си волята за независимост и за творчество. Не след дълго Багряна напуска чуждия дом и се отдава основно на литературна дейност. Нейната силна личност в единство с поетичния й талант скоро я пръзнали в една от най-коментираните и модерни български поетеси.

В своята **дългогодишна творческа дейност** (последната стихосбирка поетесата издава през 1984 г., когато е на 89 години) Елисавета Багряна има множество издадени книги в по-голямата си част с лирика. Многократно е подчертавано от българската критика, че от особено значение за цялостния й поетически профил, играят първите стихосбирки "*Вечната и святата*" (1927), "*Звезда на моряка*" (1932) и "*Сърце човешко*" (1936). Без всякакво съмнение обаче първата й книга е тази, която разбунва най-силно духовете в страната.



"Дух и материя", склуптура Андрей Николов (1922)

Елисавета Багряна чете редица европейски поети като Емил Верхарн, Борис Пастернак и Александър Блок, но може би *най-силно влияние върху творчеството й оказва лириката на големите руски поетеси Анна Ахматова (1889 - 1966) и Марина Цветаева (1892 – 1941)*. Нееднократно Багряна заявява, че голямата й любов в поезията е Ахматова, независимо от това, че се различава от нея в редица отношения. Едновременно с това българската поетеса признава, че се чувства по-близка по поетически темперамент до Цветаева. Без всякакво съмнение двете руски поетеси, колкото и да са различни една от друга в творческо отношение, имат свое място в историята на руската и европейската поезия до Втората световна война. Ана Ахматова, заедно с големите руски писатели Николай Гумильов и Осип Манделщам, е един от основателите на антисимволистичното течение на **акмеистите**. Не случайно наречена "руската Сафо на 10-20-те години" тя има славата на голям ерудит и е призната от всички свои

съвременници за един от най-образованите писатели на XX век. Без съмнение нейната слава бързо достига и до интелектуалните кръгове в България. Елисавета Багряна притежавала изданията на всички нейни книги и не случайно първият поет, който превежда в своята богата преводаческа дейност, е именно Анна Ахматова. Вероятно стиховете с любовна тематика, тези на които руската поетеса дължи ранната си слава, я привличали с майсторството на прецизно изградената фабула и специфичния акцент на детайла. От своя страна Марина Цветаева я грабва със своята поетическа нервност и динамика на стиха. Без съмнение на Багряна много импонирала и житейската философия на Цветаева, която докрай е отстоявала своята творческа свобода и независимост, отказвайки да бъде манипулирана от новата комунистическа власт след 1917 г. като избира изключително тежък и унизителен емигрантски живот. Именно този бунт срещу потъпкването на личната свобода, срещу правото на индивидуална преценка, Багряна възприема в техните екзистенциални измерения и ги внася с различно лице в българската поезия.

В периода след Първата световна война в България твърде малко жени се занимават с лирика. Сред по-известните имена са Мара Белчева (1868 – 1937), Екатерина Ненчева (1885 – 1920) и Дора Габе (1886 – 1983). В своите стихотворения те успяват да предадат интимния вътрешен свят на жената, но независимо от това не излизат от рамките на добре познатата меланхолично-романтична интонация. Освен това за техните лирически героини е непозната провокацията и опитът да бъде разчупен шаблона на характерната за женската лирика сетивно-емоционална образност. В най-смелите си намерения те стигат най-много до мечтите да излязат извън омагьосания кръг на съдбата и нейната плашеща предопределеност. До голяма степен в това се изразява опитът на тези поетеси да протестират срещу статичната роля, която е отредена на жената в общество на патриархални ценностни норми.

Типичен пример в това отношение е стихотворението на Дора Габе "*Птици*" (1921), където лирическият аз достатъчно ясно се самохарактеризира още в първия стих "Като залутан звън през теб минавам, свят", а третият и последен куплет представя един типичен и познат копнеж: "Завиждам им на птиците, небесните сестри, / за пълните сърца със радости и грижи - / по пътя, начертан връх ясното небе, / редицата им сребърна се ниже..." Тук образът на птицата е разгърнат напълно в неговия романтичен план, чрез който се изразява стремежът на лирическия аз да притежава свобода и волност. Съвсем не случайно птиците са наречени

"небесни сестри", защото по този начин се създава алюзивната връзка, че поетесите от своя страна са техните земни посестрими. Но, без всякакво съмнение, основната смислова тежест в стихотворението носи глаголът "завиждам", чрез който блянът по небесната шир се представя като неосъществим.

Съзнателно се спряхме по-внимателно на този образ от лириката на Дора Габе, защото чрез него по-добре ще можем да откроим новия дух в стиховете на Елисавета Багряна. В нейната първа книга "*Вечната и святата*" има едно често цитирано стихотворение "**Кукувица**", което се представя от критиката като еталонно за творческата й философия. Неслучайно поетесата избира образа на тази нетипична за лириката птица, с който да изрази своето лирическо аз. Всъщност в стихотворението поетесата нито се сравнява с кукувица, нито се оприличава на нея, а осъществява един по-важен художествен жест като се представя за самата нея. В сравнение с Дора Габе, Багряна прави една огромна промяна в образната активност – оставя настрана романтичните блянове и илюзии, както и стремежа да заприлича на нещо друго – което е еманация на човешката свобода, и се саморазкрива в своята нетрадиционална и според мнозина цинична същност. За поетесата не е достатъчно само да се вгради в образа на птица, за да покаже своята независимост, свобода и воля, но и профилира самия образ. Кукувицата се вписва идеално в това нейно намерение – като птица, която не прави собствени гнезда, а снася своите яйца в чуждите. Поради тази причина в световната литература нейният образ носи един характерен негативизъм, символизиращ бездомието и безотговорността, мързела и слабостта.

Елисавета Багряна сякаш и не се опитва да промени тези очевидно възникващи асоциации, дори напротив, съвсем категорично заявява чрез своя лирически герой: "няма нивга аз гнездо да свия, / рожби румени да ти отгледам, / в къщи край огнището да шетам." На времето тази позиция се възприема като предизвикателство спрямо добродетелните ценности на българката, за която традиционно се знае, че е добра майка и стопанка. На тази представа поетесата противопоставя философията на **свободната от предразсъдъци героиня**, за която добродетел е не спазването на обществените предписания, а тяхното пренебрегване.

След като отрича майчинството и къщовността като най-важните и единствените функции на жената, така както е според патриархалния морал, героинята на Багряна по нататък в стихотворението очертава **позитивните черти** на своя лик. В този смисъл елементарно е да



"Първата целувка", худ. Петър Морозов (1919)

тълкуваме нейния образ като рушащ основите на морала, защото в същото време той е и градивен – назовава характерното поведение на *модерната българска жена*. Най-типичното за нея можем да открием в стиховете "Моите очи се ненаглеждат, / моите уши се ненаслушват." С поетически изградените глаголи *ненаглеждам* и *ненаслушвам* Багряна синтезирано представя обхвата на сетивата – за тях няма граници, няма и лимит. Това, което изразява философията на тази *воля за безгранично познание*, е идеята за абсолютната свобода. По този начин Багряна поставя за първи път в българската литература проблема за еманципацията в неговите крайно феминистични очертания. Веднага след нея тези мотиви ще продължи друга млада поетеса Яна Язова. Истинската наследница на Багряна обаче ще се появи десетилетия по-късно в лицето на голямата поетеса Блага Димитрова (1922 – 2003), която ще се превърне в една от най-силните творчески личности в съвременната българска литература.

В лириката на Багряна тази идея се развива чрез няколко основни мотива – **постоянното движение**, **безграничната любовна страст** и **порива на младостта**. В част от стихотворенията от "*Вечната и святата*"

те се преплитат или диалогизират помежду си, а в други са развити самостоятелно. Едновременно с това съвсем очевидно голяма част от символните образи също така се обвързват с характерните мотиви. Сред тях изпъкват този на скитницата, на птицата, на коня, на вятъра, кораба, морето и песента. Ето само няколко примера, които добре илюстрират тяхното натрапливо налагане в центъра на изобразяваната картина:

Аз съм тук зад три врати заключена
и прозореца ми е с решетка,
а душата, волна птица в клетка,
е на слънце и простор научена.
("Зов")

Моя вихрен кон лети
бодро и безспир –
пред очите ми цъфти
неогледен мир.
("Амазонка")

Тази жажда за всички морета,
този глад за петте континента,
това сърце за всички раси на земята...
("Мансардни мечти")

Съвсем ясно те акумулират в себе си онези асоциативни сили, които трябва да създадат у читателя усещането за освободеност и неограниченост.

Тази основна тенденция в лириката на Багряна се обвързва с още една важна нейна отличителна черта – специфичното поетическо слово. Както вече имахме възможност да отбележим един от най-важните аспекти на следвоенния европейски и български модернизъм е неговото отделяне от символистическата поетика. Очевидните пристрастия на Багряна към творчеството на руските акмеисти и по-специално към това на Анна Ахматова дава отражение в нейната лирика. Едновременно с това, от Марина Цветаева тя се учи как да постига смислова сбитост и пределно изчистено и ясно да изразява идеите. При Багряна поетическото слово е изчистено от своята претрупаност и загубва многозначността си. Нейният език е изключително прецизен и конкретен – тя избягва употребата на

понятия и думи, които биха служили само за орнамент или дори за доуточняване на вече казаното. В нейните текстове словото води само до основния смисъл, то не затруднява читателя по пътя на разбирането, а максимално го подпомага. В този смисъл литературната изследователка Веса Кювлиева убедително доказва в една своя статия, че във "Вечната и святата" Багряна очевидно проявява "тенденция към употреба на думите в тяхното номинативно значение". В това и би могло да се открие разликата между т. н. акмеизъм на Багряна от този на Атанас Далчев. И двамата изчистват понятието от поетическите му напластявания и го представят в неговата естественост, прозрачност и първичност. Но ако Далчев впоследствие целенасочено сякаш оставя своя образ прозрачен и първичен, за да му предаде една допълнителна философска дълбочина, то Елисавета Багряна процедира по напълно различен начин. Тя така разказва за своите поетични чувства, надежди и блянове, както би разказвала за своите истински чувства, надежди и блянове. Поетесата не изправя своя читател пред изкуствения езиков фонд на книжната лексика, които изисква специална подготовка и познания, а му предоставя диалог на един добре познат и лесно разбираем език. Нейните думи комуникират не в своя висок, а в своя естествен смисъл. Вероятно именно поради тази причина поезията й имала изключителен успех сред публиката при литературните четения както в първите десетилетия на XX век, така и до ден днешен.



ДНИ МОИ

Летете - радостни или омразни,
И делници и празници.
Летете, няма да ви смятам,
Дни мои на земята -
Вий, сиви гълъби и бели, -
Излитнали от моите ръце
И някъде в безкрая отлетели
Като към предначална цел...

На шийките ви малките писма,
Привързани от мен самата,
Сърдечен ли и близък ще ги вземе?
Или ще паднете без време -
достигнали едва сред път?
Или стрела ще ви прониже
И чужди погледи ще спрат
Над земните ми радости и грижи?

Летете - няма да ви смятам,
Дни мои на земята,
Разкъсали трептящото сърце
И литнали навеки от ръцете ми -
Които нямат сила да ви спрат,
Когато пожелаят страстно -
Или веднага, бърже да ви тласнат,
Когато часовете ги морят.

АМАЗОНКА

Вее утринна прохлада
В моето лице -
Аз съм млада, млада, млада
С огнено сърце.

Моя вихрен кон лети
Бодро и безспир -
Пред очите ми цъфти
Неогледен мир.

Искрометните копита
Кой ще последи?
Песен светла се разплите
В моите следи:

Ний ще стигнем Хеликон
В изгревния час -
Смело, мой крилати кон,
Жребият е с нас.

Там под твоята подкова
Извора лъчист
Ще избликне в струя нова -
Животворен, чист.

И когато стигнат там
Моите сестри,
Вдъхновение и плам
В тях ще разгори.

А над нашата победа
В трудния ни път
И Персей, и Андромеда
Трепетно ще бдят.

ЗОВ

Аз съм тук зад три врати заключена
и прозореца ми е с решетка,
а душата волна, волна птица в клетка,
е на слънце и простор научена.

Пролетни са ветровете полъхнали,
чувам гласове призивно ясни.
Моя плам непламнал ще угасне
в здрача на покоето заглъхнали.

Рзатроши ключалките ръждясали!
Дай ми път през тъмни коридори!
Не веднъж в огрените простори
моите крила са ме понасяли.

И ще бликнат звукове ликуващи
от сърцето трепетно тогава...
- Но зад тези три врати, сподавен,
моя пламнал зов дали дочуваш ти?

СТИХИИ

Можеш ли да спреш ти вятъра, дето иде от могилите,
префучава през боазите, вдига облак над диканите,
грабва стрехите на къщите, на каруците чергилата,
сваля портите, оградите и децата по мегданите -
в родния ми град?

Можеш ли да спреш ти Бистрица, дето иде напролет яростна,
разтрошава ледовете си, на мостовете подпорите
и излиза от коритото и завлича, мътна, пакостна -
къщиците и градинките, и добитъка на хората -
в родния ми град?

Можеш ли да спреш ти виното, щом веднъж е закипяло то
в бъчвите огромни, взидани, с влага лъхаща наситени,
на които с букви кирилски пише "черното" и "бялото" -
в избите студен, каменни, завещани от дедите ни -
в родния ми град?

Как ще спраш ти мене - волната, скитницата, непокорната -
родната сестра на вятъра, на водата и на виното,
за която е примамица непостижното, просторното,
дето все сънува пътища - недостигнати, неминати, -
мене как ще спреш?

КУКУВИЦА

Ходиш, гледаш, сякаш обезсвесен,
залудо пилееш дни и нощи,
божий свят ти станал, казваш, тесен.
Не видя ли, не разбра ли още?
Неведнъж те рекох и повторих:
не помагат билки и магии,
кой каквото иска да говори -
няма нивга аз гнездо да свия,
рожби румени да ти отгледам,
в къщи край огнището да шетам.
Мен ме е родила сякаш веда
и ми е прокобила несрета. -
Дай ми мене по света да скитам,
дай ми сборове, хора, задевки -
другите да слушам без насита
и сама да пея на припевки.
Моите очи се ненаглеждат,
моито уши се ненаслушват.
Не допридам свилената прежда,
недогаснал огъня потушвам...
И така живота ще премина
ненаситена, ненаживяна.
А кога умра, сама, в чужбина,
кукувица-бродница ще стана.

ВЕЧНАТА

Сега е тя безкръвна и почти безплътна,
безгласна, неподвижна, бездиханна.
Очите са притворени и хлътнали.
и все едно - дали Мария, или Анна е,
и все едно - да молите и плачене, -
не ще се вдигнат тънките клепачи,
не ще помръднат стиснатите устни -
последния въздъх и стон изпуснали.
И ето че широк и чужд е вече пръстенът
на нейните ръце, навеки скръстени.

Но чувате ли вие писъка невинен
на рожбата й в люлката съседна?
Там нейната безсмъртна кръв е минала
и нейната душа на тоя свят отседнала.
Ще минат дни, години и столетия
и устните на двама млади, слети,
ше шепнат пак “Мария” или “Анна”
в нощта сред пролетни благоухания.
А внучката ще носи всичко: името,
очите, устните, косите - на незримата.

ПОТОМКА

Няма прародителски портрети,
ни фамилна книга в моя род
и не знам аз техните завети,
техните лица, души, живот.

Но усещам, в мене бие древна,
скитническа, непокорна кръв.
Тя от сън ме буди нощем гневно,
тя ме води към греха ни пръв.

Може би прабаба тъмноока,
в свилени шалвари и тюрбан,
е избягала в среднощ дълбока
с някой чуждестранен, светъл хан.

Конски тропот може би кънтял е
из крайдунавските равнини
и спасил е двама от кинжала
вятърът, следите изравнил.

Затова аз може би обичам
необхватните с око поля,
конски бяг под плясъка на бича,
волен глас, по вятъра разлян.

Може би съм грешна и коварна,
може би средпът ще се сломя -
аз съм само щерка твоя вярна,
моя кръвна майчице-земя.

СВЯТАТА

Аз те знам, Богородице бледа,
с младенец осиян на колене.
Твоят поглед е странно загледан,
твойте устни нашепват моление.

Мъдреци беловласи и славни,
пред нозете ти ничком склонени,
за отрока, предречен отдавна,
са дошли на свето поклонение.

И наричат го син на небето,
и наричат го цар на земята,
но ти чуваш: "Друг друга любете" -
и над люлката виждаш разпятие.

МОЯТА ПЕСЕН

Вземи ме, лодкарьо, в своята ладия лека,
която безшумно цепи вълните смолни
и сякаш проправя оттук до небето пътека,
и сякаш се гони с чайките смели и волни.

Когато излезем от залива, там на открито,
и капки солени пръснат нашите устни,
и вятърът южен надуе платната развити,
и лодката бяла магьосана в път се впусне -

тогава, лодкарьо, аз ще запея песен,
нечувана песен - за моята малка родина,
чието е име - облак над мене надвесен,
чиято е песен - за мене мед и вино!

Че пеят по жетва, пеят моми тъмнооки,
момци ги припяват и вечер край порти причакват,
и пеят по сватби, седенки в нощи дълбоки,
и майки пеят - пеят, когато оплакват.

О, песен такава - злокобно, сподавено-тиха,
не си още чувал и може би никъде няма,
защото и няма народ с орисия по-лиха
и с мъка по-тежка, и с воля - безропотно няма.

У нас планините лете не губят снега си,
морето е малко, но име носи - Черно,
и върхът е Черен, вечно сърдит и свъсен,
и черна земята - плодна, но тъжна безмерно.

Вземи ми, лодкарьо, в своята ладия лека,
която не плашат вълните пенни и смолни,
по тях да направим една безкрайна пътека -
да стигнем небето, да стигнем чайките волни.



СВЕТОСЛАВ МИНКОВ

1902, 12 февруари — В Радомир се ражда Светослав Минков.

1920 — Публикува първото си произведение – един фейлетон, в който осмива учителя си по математика.

1921 — Завършва гимназия в София. Написва стихотворение по случай смъртта на Иван Вазов.

1922 — Излиза първият сборник с разкази “Синята хризантема”. Издава заедно с Христо Смирненски “Календар “Българан”.

Записва славянска филология в Софийския университет, но предпочита да замине за Мюнхен, където става студент в

	Търговско-стопанската академия. Предпочита да чете диаболистична литература, отколкото да учи търговската наука. Запознава се с творчеството на Густав Майринк.
1923	Завръща се в България, където продължава да учи стопански науки, но така и не се дипломира.
1924	Издава втората си книга с диаболистични разкази "Часовник".
1925	Арестуван е заради нелегална дейност, но скоро след това е освободен поради липса на доказателства.
1926	Започва работа като книговодител и библиотекар в продължение на 16 години.
1927	Издава "Огнена птица".
1928	Издава "Игра на сенките".
1931	Издава "Къщата при последния фенер".
1932	Издава "Автомати. Невероятни разкази", книга, която след три години преиздава.
1933	В съавторство с Константин Константинов издава "Сърцето в картонена кутия", роман гротеска на диаболизма.
1934	Издава сборника с разкази "Дамата с рентгеновите очи".
1936	Пътува до Бразилия и Аржентина като делегат на ПЕН-клубовете. Публикува "Разкази в таралежова кожа".

1938	Издава "Другата Америка. Едно пътуване отвъд екватора".
1942	Работи година и половина в българската легация в Япония.
1945	Работи като културен редактор на вестник "Отечествен фронт".
1954	Става главен редактор на едно от най-големите издателства "Български писател".
1966, 22 ноември	Светослав Минков умира в София.

Творчеството на Светослав Минков е едно от най-интересните художествени явления в българската литература между двете световни войни. Много изследователи подчертават самобитността на неговия художествен свят, поради която авторът фактически не оставя последователи в българската литература.

Безусловно утвърдено е мнението, че творчеството на Светослав Минков се дели на два периода – **ранен** и **зрял**. Първият е тясно обвързан с поетиката на *диаболизма*, докато вторият с *гротеската и сатирата*. И в двата периода авторът пише произведения, които имат голямо значение за развоя на художествения процес в България. Въпреки това самият Св. Минков не е ценил високо младежките си разкази. Вече в зряла възраст той признал, че са силно подражателски, плод на неговото увлечение по творчеството на австрийския писател Густав Майринк. И наистина един внимателен поглед върху ранните сборници с разкази "*Синята хризантема*" (1922), "*Часовник*" (1924), "*Огнената птица*" (1927) и "*Игра на сенките*" (1928) ще ни убеди, че Светослав Минков е един от най-изявените и сериозни творци на българския диаболизъм.

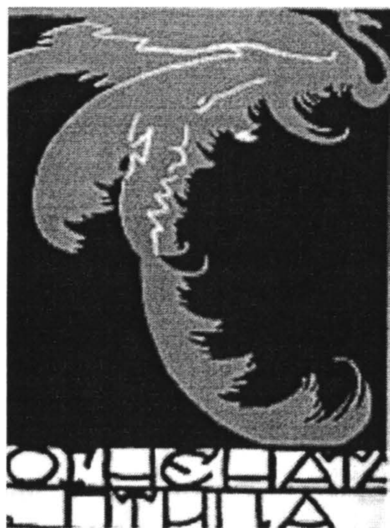
Както почти всички литературни течения, така и **диаболизмът** се ражда в българската литература благодарение на външни влияния. През 20-те години в Германия сред творците особен интерес предизвикват окултните учения. Не един и двама от немските писатели се обръщат към

източните езотерични книги, за да открият един напълно различен свят, привличащ със своята загадъчност, нелогичност и фантастичност, както и за да постигнат една по-различна форма на художествено внушение в своите творби. Именно по това време се преоткрива позабравеният романтизъм на Едгар Алан По и Ернст Т. А. Хофман, бликащ от чудноватост и неограничено въображение. Той е привличал със своето противопоставяне на обществения прагматизъм чрез един романтичен идеализъм, в който господствала фантазията и любовта, както и с разбирането, че само в изкуството може да се намери истинската красота и хармония.

Един от най-четените автори от тази нова вълна в немската литература е *Ханс Хайнц Еверс* (1871-1943), но безспорно най-голямото име е това на *Густав Майринк* (1868-1932). Австрийският писател през 1915 г. издава своя роман "*Голем*", който и до ден-днешен е считан за най-добрия мистичен роман в световната литература. През 1921 г. Майринк публикува още един свой роман "*Белият кардинал*", който също веднага се превръща в бестселър. За много изследователи книгите на Майринк не са обикновени художествени произведения, а истински езотерични трактати, в които се описва чрез литературни средства, пътят към духовното просветление, така както съществува в тайните книги. Авторът получава прозвището "Будистът от северната школа" не само заради своето творчество. Към края на живота си Майринк напълно се посвещава на източното учение, скъсва със светския живот и дори започва да лекува чрез средствата на хатха-йога. Много от големите европейски писатели признават, че са се учили от него, като сред тях бихме споменали Франц Кафка и Михаил Булгаков, който пише своя изключителен роман "*Майстора и Маргарита*" вдъхновен от прочита на "*Голем*". Към тях спокойно можем да прибавим и името на Светослав Минков.

Именно по това време между 1921-1923 г., когато Густав Майринк е един от най-модерните и четени писатели, в Мюнхен учи Св. Минков. Независимо от това, че е студент в Търговско-стопанския университет, неговите интереси изцяло са свързани с литературата. В Германия той не просто се запознава с естетиката и философията на австрийския писател, но и става горещ последовател на магията на неговия окултно метафоричен свят. Възхищението на младия едва 19-годишен български студент придобива такива размери, че той прави всичко възможно да се запознае с Майринк. Дълго време след тяхната среща двамата поддържат кореспонденция. От този момент големият мистик има не само един голям

свой почитател в България, но и талантлив преводач и последовател. Веднага след завръщането си в родината Св. Минков превежда "*Голем*" (1926) и "*Кардинал Напелус*" (1927), а малко по-късно и "*Белият кардинал*" (1931). Той не крие възхитата си от своя духовен учител. В статии, които публикува в периодичния печат, го нарича "древен мъдрец", "сияен философ" и "маг". По повод творчеството му пише: "Романите на Майринк са требници на магията, мистични откровения и сомнамбулни съзерцания, страшни кошмарни огледала, в които горят многообразните преображения на дявола и архангела." Това мнение добре показва, че българският писател не само добре разбирал естетиката и посланията на произведенията на Майринк, но и напълно ги споделял.



Корица на книгата на Св. Минков "Огнената птица", худ. Иван Пенков (1927)

Като негов последовател Св. Минков обаче се сблъсква с обективни и трудно преодолими трудности. На първо място нека споменем реалистичната традиция в българската белетристика. До този момент в българското повествование очевидно доминират битоописателните тенденции, които дават реално или идеализирано описание на действителността. Ако модернизмът много по-бързо и успешно навлиза в областта на лириката, то в прозата се налага по-трудно и по-късно.

Друг фактор, който дава отражение, е *принципната атеистичност на българина*, която под една или друга форма се проявява и при Св. Минков. Поради цял комплекс от исторически и етнически фактори за българина е доста трудно да се отдаде изцяло на една или друга религиозна идея. Дори спрямо православното християнство, което е традиционната религия в страната и е с основен принос за запазването на националната идентичност по време на петвековното османско иго, българинът запазва едно по-скоро рационално почитание пред институцията на църквата, отколкото някакво ирационално религиозно чувство. В този смисъл независимо от възхищението пред творчеството на Густав Майринк, за Светослав Минков е не само трудно, но дори бихме казали невъзможно да влезе напълно в духа на мистичния езотеризъм. Още повече в културната история на България няма случай, в който

трансцедентални учения да са оставили сериозни следи. Непознаването на основните окултни текстове и принципи са възпрепятствали адекватното възприемане на мистицизма на Майринк. Зад сложните метафорични игри на образи и смисли на немския писател, в които се преплитат многобройни текстологични кодове, разпознаваеми само за високоерудирани читатели, добре познаващи първичните текстове и символи – българският читател откривал и разчитал само тяхната външна страна. Поради тази причина диаболизмът се възприемал като отроче на сензационната литература, в



Илюстрация към "Игра на сенки", худ. Илия Петров (1928)

което авторът се опитва да плаши читателя с истории на ужаса. Силно впечатление му правели, но повече със своята гротесковост, описанията на тъмни помещения с прехвърчащи призраци, огледала, отразяващи не хора, а скелети и тракащите зад стените челюсти на демонично смеещите се таласъми. Мистиката като трансцедентална наука в този смисъл е напълно дискредитирана в България, поради което Св. Минков измества нейния акцент, за да я направи разгадаема и разбираема за българския читател.

В своите **първи сборници** с разкази писателят изменя сложния метафоричен код на Майринковия мистицизъм и много повече се доближава до стила и структурната организация на текстовете на американския писател *Едгар Алан По*. Св. Минков във всеки един разказ залага по една **философска идея**, след което чрез средствата на мистичната литература разиграва един странен или страховит сюжет, за да я разработи. Така например в много популярния навремето разказ "**Serenade melancolique**" от първия сборник "*Синята хризантема*" се интерпретира

мотивът за вечността на изкуството и тленността на плътта и любовта, но по един наистина предизвикателен начин. Мястото на действието не е уточнено, но се подразбира, че става дума за Виена. Главният герой, млад самотен мъж, сменя своята поредна квартира и се настанява при нова хазяйка – фрау Марта, която обаче го предупреждава, че другата нейна квартирантка има странния навик да свири на цигулка всяка нощ в един часа след полунощ. И наистина в точния час из къщата започват да се носят звуците на меланхолична серенада. Не един и два пъти, а цели пет пъти непознатата съседка повтаря своето музикално изпълнение. Героят още на следващата сутрин разбира, че странната квартирантка е млада полякиня – панна Паола, която от две години живее в квартирата, но с никого не общува и никой не я посещава. Младият мъж е запленен от тайнствената полякиня и всяка вечер с нетърпение очаква нейните изпълнения. Въображението му я обрисува като прекрасна нежна девойка, толкова прекрасна, колкото и нейната чудна меланхолична серенада. Влюбен, той поръчва на един текстописец да му съчини няколко любовни стихотворения, които възнамерява да връчи на панна Паола. Но точно когато решава да й предаде доказателството за своята любов, хазяйката му съобщава, че панна Паола е мъртва. Съкрушен, но едновременно с това и любопитен, той поглежда покойницата, когато я изнасят от къщата и се смразява от ужас. Жената е с уродливо и обезобразено лице. Независимо от своето разочарование, младият мъж запазва като спомен нейната цигулка. Една вечер обаче калъфът на музикалния инструмент се отваря и цигулката започва сама да свири познатата серенада. Уплашен още на следващия ден героят я продава, за да се отърве от тъмните сили. Но с това не свършват изненадите. Не след дълго един непознат без предупреждение влиза в стаята на младия човек и оставя на масата познатата цигулка с думите: “Хей, приятелю, ти зле пазиш спомените си!” Хукнал в неуспешен опит да го настигне, когато героят се връща в стаята си вижда върху тетрадката с любовни стихотворения ужасната глава на панна Паола.

Този разказ отлично показва механизма, чрез който Св. Минков съгражда модела на своя диаболичен разказ. Централната идея – в случая, както вече казахме, противопоставянето между вечното и тленното – се разкрива чрез акцентирането на серия предмети и ситуации взети от арсенала на мистицизма и демонизма, но разиграни чрез средствата на реалистичната литература. В случая цигулката на панна Паола не е само обикновен символ на изкуството, а е превърната и в омагьосан от

дяволските сили на отвъдното предмет, в който се е вселила душата на героинята. Именно тук можем да видим как един романтичен мотив може да се трансформира чрез няколко ефекта в неорамантичен диаболизъм. Свирещата сама цигулка ефектно показва духовната споделеност на любовните чувства от страна на панна Паола, но сама по себе си плаши като образ, асоцииращ с тъмните сили на мрака. По абсолютно същия начин действа и краят на разказа, където съвсем целенасочено Св. Минков поставя върху тетрадката на масата в стаята на своя герой изродената глава на полякинята. Сам по себе си образът трябва да предизвика ефект на шок у читателя, каквато е една от основните задачи на диаболизма, но от друга изпълнява важна роля в цялостното оформяне на посланието на разказа. Усмихнатата ужасяваща глава на героинята трябва в романтичната линия на разказа да подчертава фатализма на псевдоидеализираната любов, а в мистичната – вечното присъствие на тленното и грозното в света.

В почти всички свои диаболистични разкази Св. Минков се осланя на подобна схема. В разказа “*Часовник*” от едноименния втори сборник “омагьосаният” часовник в частната библиотека праща главния герой чак на Луната, за да открие относителността на времето. В “*Иконите са творба на дявола*” от сборника “*Игра на сенките*” пък от иконите на селския иконописец изскачат като зли духове техните образи, за да отведат своя създател в отвъдното, сякаш казвайки, че зад всяко благочестиво дело може да се крие самият дявол.

По същия начин е изграден и разказът “**Малвина**”. В основата му Св. Минков поставя мотива за илюзорното съществуване на вечната красота и непорочност. Българският писател интерпретира един познат в световната литература сюжет, този на магическата заменяемост между живота и изкуството, близък до начина представен от *Оскар Уайд* в неговия изключителен роман “*Портретът на Дориан Грей*”. Разбира се, в рамките само на четири страници Св. Минков няма възможност за много импровизации, поради което акцентира само върху елемента, който носи най-голям ефект – трансформацията на портрета. Двете лица на Малвина, това на непорочната красота и това на циничната грозота, чрез своя контраст изразяват относителността на човешките ценности и стремления. Според автора абсолютизацията на определена идея – в случая постигането на съвършеното произведение на изкуството чрез портрета на прекрасната Малвина – е пагубна и неосъществима цел. Пагубна, защото веднъж осъзнал трудността от това да завърши портрета, героят загубва интерес към изкуството изобщо. Неосъществима, защото

в края на краищата портретът така или иначе възстановява реалното лице на Малвина, а не идеализирания й образ.



Илюстрация към "Игра на сенки", худ. Илия Петров (1928)

Постепенно поетиката на диаболизма започва да ограничава Св. Минков със своите преднамерено търсени ефекти и повествователни норми. Все повече и повече той осъзнава, че изчерпва своите изразни средства и сюжети. Освен това дори и в най-сериозните от неговите диаболични разкази се долавя на моменти една твърде тънка, но въпреки това постоянно присъстваща иронична усмивка. Сякаш Св. Минков винаги носи у себе си една леко игрива настройка и дори когато разказва ужасяващи истории за зли духове и дяволски сили, го прави малко като на игра. И ако в ранните му сборници това заиграване с читателя се усеща след твърде внимателен поглед между редовете на разказите, то в тези от т. н. **зрял период** вече **гротеската** и **сатирата** се превръщат в техен жанров определител.

Сам Св. Минков казва, че неговата рождена дата като автор е 1928 година. Тогава той публикува първия си сатиричен разказ "Американското яйце", което по-късно преименува на "*Made in USA*". Когато същата година излиза в сборника "*Игра на сенките*", разказът все още представлява по скоро изключение в стила на писателя, тъй като е обграден от произведения с типична диаболистична фабула. В следващия сборник "*Къщата при последния фенер*" (1931) обаче вече преобладават разкази с типично сатирично звучене, поради което изследователите на неговото творчество го определят като преходен в творческото развитие на писателя. В следващите сборници – "*Автомати*" (1932), "*Дамата с рентгеновите очи*" (1934), "*Разкази в*

таралежова кожа" (1935) вече Св. Минков се изявява като един от **най-талантливите сатирици** в българската литература.

Ако трябва с две думи да характеризираме какво осмива Минков в своите разкази, можем да бъдем пределно лаконични – **индустриалното общество**. Но внимателния анализ ще открие множество подтеми, които по един или друг начин са по-актуални като проблематика в днешните високотехнологични времена, отколкото в началото на 30-те години на XX век. Именно това прави Св. Минков особено модерен и интересен за съвременния читател.



Корица на книгата "Часовник" на Св. Минков, худ. Дечко Узунов (1924)

Независимо от икономическия напредък в периода след Първата световна война, България така или иначе си остава една сравнително изостанала земеделска страна в сравнение с държавите от Западна Европа и Америка. На техническите новости се гледало като на чудновати явления, идващи от друг свят и без много голяма практическа приложимост в живота. А и няма как да не е така, след като до края на 20-те години в страната радиото все още не съществувало, електричеството било градски лукс, а киното – нямо и радвало най-много децата по панаирите. Дори човекът от града живеел в своя малък свят, отдаден повече на наследствените патриархални традиции, отколкото на чуждите му ценности, типични за светското общество. По това време той поддържал връзка със света преди всичко чрез пресата.

От такава гледна точка творчеството на Св. Минков почти не се вписва в националната литературна традиция. Една голяма част от неговите разкази от този период изследователите наричат "**американски**", тъй като фикционалното им сюжетно действие или се развива в Америка, или има връзка с далечния континент. На този фон странно звучи фактът, че Св. Минков никога не е бил в Америка и той държал това да се подчертава, когато се коментира творчеството му. Когато в Русия се издават неговите съчинения с предговор, в който се твърди, че добре познава

действителността зад океана от собствен опит и затова така успешно я пародира, той настоява да се коригира тази грешка.

Св. Минков открива своите сюжети във вестниците. Както сам споделя пред литературния критик Симеон Султанов, достатъчни били само "два-три реда", за да отключат онзи творчески механизъм, който да му позволи да съгради цял един фикционален свят. Този процес бил типичен както за "американските разкази", така и за почти всички негови произведения от зрелия период.

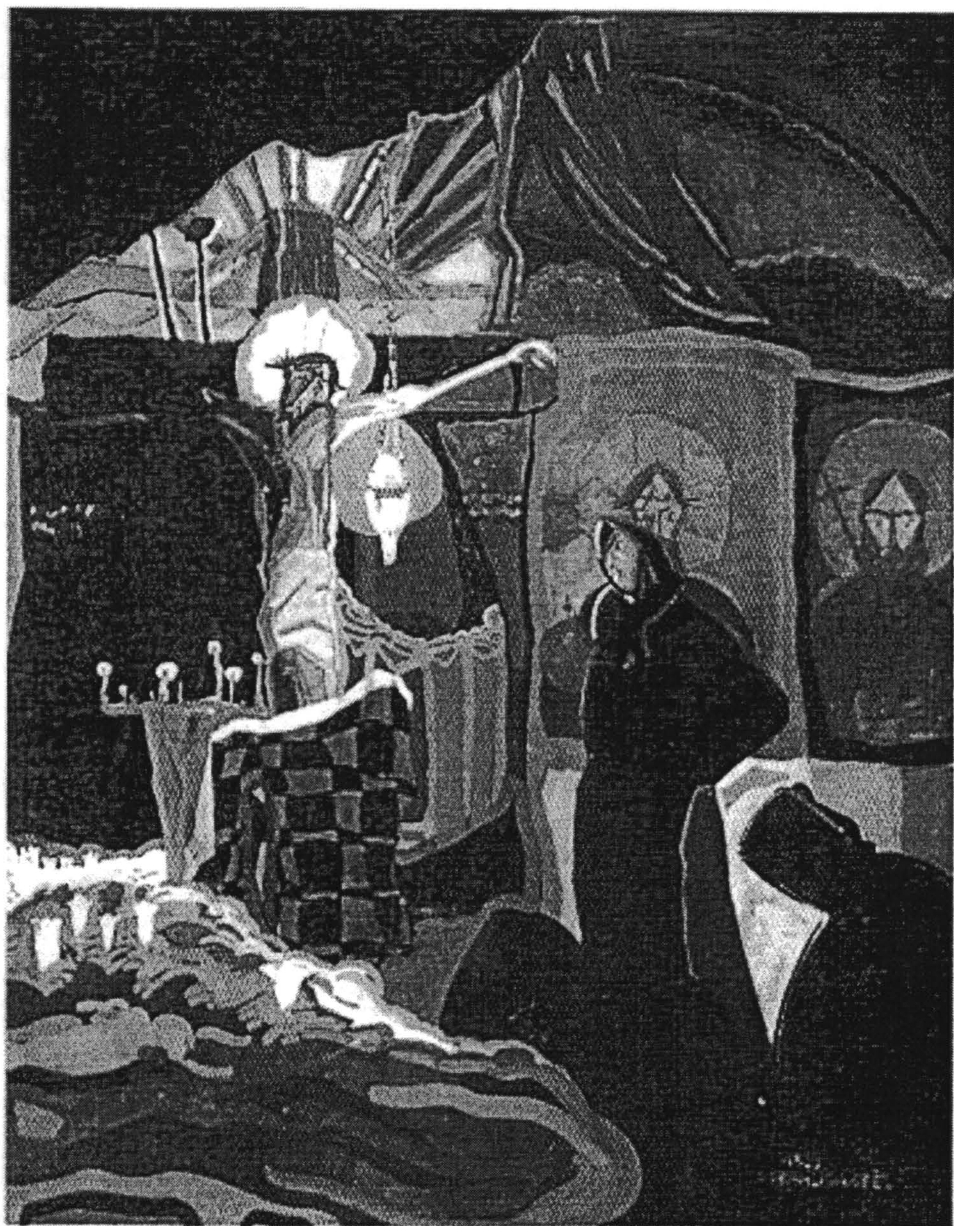
В разказите на Св. Минков не става дума само за технически нововъдения. Той твърде често до такава степен хиперболизира и модифицира фактите, които открива в пресата, че разказите му придобиват **фантастични измерения**. Например в тях можем да четем за жена, която гледа в хората и в техните мозъци като медицинския рентгенов апарат ("*Дамата с рентгеновите очи*"), за роман, който буквално зарежда читателите му с витамини ("*Разказ с витамини*"), за медицинска операция, която може да върне младостта на човека ("*Маймунска младост*"), за теория, която определя съвместимостта между хората благодарение на химическите елементи на човешката тъкан ("*Водородният господин и кислородното момиче*"), за желътинови хапчета, които доставят най-великото блаженство на човека ("*Лунатин! ...Лунатин! ... Лунатин!...*") и т. н. Св. Минков е един от първите автори, които вкарва в българската литература образа на робота с разказа "*Човекът, който дойде от Америка*", близо десет години след като Карел Чапек го роди за света в своята пиеса "*R.U.R.*" Трябва да кажем, че тогава все още в българската литература явлението фантастика е непознато и редица изследователи намират в тези негови разкази *първите стъпки на българската научна фантастика*.

В художествения свят на Св. Минков обаче фантастичното само проформа определя действието. Всъщност водещи в тези творби са **сатирата** и **иронията**. В този смисъл той не само е най-изявеният сатирик в българската литература между двете световни войни след Алеко Константинов, но и изключително оригинален продължител на проблемите и темите заложени в неговото творчество. Ако чрез образа на Бай Ганьо Алеко поставя въпроса за културната изостаналост на българина, то Св. Минков подхожда към този проблем от коренно противоположна гледна точка. В "американските разкази" той заема позицията на осмиващ и иронизиращ не само технологизираната американска действителност, но и психологическите и социални последици за обикновения човек. В "*До Чикаго и назад*" Алеко твърде възторжено описва огромните пространства,

динамиката и технологичните чудеса, които открива в Америка, докато Св. Минков с широк замах и бихме казали с огромно задоволство иронизира тяхната деформираща роля. По този начин на българския читател се предоставя една важна и необходима допълнителна възможност, освен тази да се надсмее над своята културна неадаптивност – а именно и тази да се посмее на едно общество, приемано за много по-развито и напреднало. Така Св. Минков вгражда в българската култура един основен рефлекс, чрез който се *преодолява българския комплекс за културна изостаналост*.

Всъщност фантастичните технологии в неговите разкази не са нищо друго освен **гротески**, чрез които се подчертават парадоксалните и в същото време типични характеристики на американското общество. Разказът "**Made in USA**" е типичен пример в това отношение. Св. Минков в него осъществява изключително обхватна пародийна картина, независимо от това, че на пръв поглед разказва за псевдо-научното откритие на професор Честер Частертон. Само по себе си откритието също така е силно пародирано – ученият изпуска върху гигантското яйце, което му е донесено за изследване, огромните гири, с които обича да тренира, и така предизвиква неговото излюпване. Тази иронична хиперболизация има нещо общо с абсурдно-фантастичния свят на *Франсоа Рабле* в "*Гаргантюа и Пантагрюел*". Но ако хиперболизираните образи на френския ренесансов писател имат за цел да акцентират върху телесното раждане на новия ренесансов човек, то при Св. Минков трябва да разкриват изкривения култ към формалното мислене и поведение в американското общество. Така например световноизвестният учен е описан не чрез своите научни открития, а единствено чрез външните белези, които го наподобяват на такъв – "един истински професор с очила, бяла брада и с широко скроени дрехи". В същото време подчертано се иронизира американската пристрастност към спорта като ученият основно присъства в разказа, описван как върти стокилограмови железни гири с два пръста над главата си. По нататък Св. Минков продължава твърде настойчиво така да подбира сюжетни елементи, че фактически създава една травестирана картина на американските ценности: дружествата в чест на учения очевидно пародират култа към славата и успеха в Америка, а внезапната смяна на предназначението им, от това да организират негов юбилей в това да погрижат за неговото погребение, без съмнение пародира характерната американска безпринципност, тогава когато става дума за интереси; писмото пък на двамата археолози без всякакво съмнение очевидно осмива

крайния и въторжен патриотизъм на американците, докато срещата в клуба на учените – снобизма и пустословието на тяхната аристокрация.



"Разпятие", худ. Иван Милев (1923)

Св. Минков достатъчно нагледно насочва пародиращия си патос към *основните емблеми на американското общество*. След като последователно продължава да осмива начина, по който се прави реклама,

и принципите в шоубизнеса, валидни без съмнение и до днес в Америка, българският писател най-накрая приключва разказа си по изключително ефектен и оригинален начин. На пръв поглед табелката, с която описва как изскача голоперото чудовище (сам по себе си образ оксиморон) от яйцето, има само ролята на кулминационен ефект за резюмиране на всички изведени в разказа иронизиращи и пародиращи мотиви. И това наистина е така. Но в същото време Св. Минков извежда още един много важен, ако не и основен смисъл на своята сатира – *осмиването на културната и историческата мисъл на Америка*. Попадането на псевдоучения в луксозната стотомна енциклопедия "с подвързия от негърска кожа" въздейства в няколко плана. От една страна, авторът очевидно иронизира начина, по който се компенсира кратката историческа памет, чрез митологизиране на незначителни или спекулативни от научна гледна точка факти, а от друга – самото тяхно създаване. Чрез табелката с надписа "Made in USA" оксиморонния образ на голоперото чудовище започва да действа като символ на цялата американска история. Един колкото провокативен образ, толкова и забавен от гледна точка на европееца.

В този смисъл Светослав Минков твърде модерно се разполага в съвременното геополитическо и културно пространство, очевидно защитавайки една антиглобалистична ценностна гледна точка.



МАЛВИНА

Аз не се познавах с Малвина. Но един художник не можеше да смути този глупав предразсъдък. Отидох при нея, обясних й с най-малки подробности желанието си и тя се съгласи. Започна да идва в ателието ми.

И картината, в която аз исках да въплътя образа на вечната красота, на вечната непорочност, напредваше с удивителен успех и мнозина, които я бяха виждали, разкриваха ми перспективите на едно бляскаво бъдеще.

Но аз трябваше да вземам и странични поръчки, защото материалното ми състояние беше твърде разстроено. При все това, макар и с мъка, аз преодолявах пречките и дотолкова се бях увлякъл в работата си, че понякога даже и не спях. Неуморно работех.

И един ден, когато картината трябваше да бъде завършена, Малвина не дойде. И повече тя никога не дойде.

Това, разбира се, ме отчая, защото картината, над която аз работех от толкова години, оставаше пак незавършена. И аз затърсих Малвина. Но никъде я не срещах.

В това време получих писмо. Писмо, чийто подател не знаех. Съобщаваха ми за някаква поръчка. Да рисувам баба на смъртно легло. Но аз нямаше да отида, ако не бях в такова тежко положение на бедност и мизерия. Нямах пари даже и за хляб.

И аз взех статива и палитрата си и се запътих на указания адрес. Намерих се в предградието, пред една стара порутена къща. Натиснах звънеца. От всички краища на къщата отекнаха звуците на отдавнашна запустялост. Никой не ми отвори. Аз хванах дръжката и тогава вратата се открехна с такова зловещо скърцане, че за момент аз се поколебах. Исках да се върна. Но аз възлагах големи надежди на тази поръчка. Баба на смъртно легло – един вечен спомен, за който ще се вземат доста пари. И аз влязох вътре.

Минах през някакъв тъмен коридор, стигнах пред една врата. Похлопах. Никой не се обади. Тръгнах нататък. Друга врата. Но пак

никакъв отговор. Аз се ядосах. Съобщават ми да дойда тук, а никой не ме посреща, никой не може да ме упъти.

И аз вече сериозно бях решил да си отида, но в този момент сред мъртвата глухота, която цареше наоколо, звънна един подигравателен смях, който ме ужаси и вледени кръвта ми:

- Хе, хе, хе! Изгубихте се, а, изгубихте се! Тука, тука, в крайната стая! Хе, хе, хе!

Аз победих малодушието си и тръгнах към онази страна, откъдето се носеше гласът. И когато влязох там, в стаята, блясъкът на хиляди погребални свещи едва ли не ме ослепи. Аз видях на един креват някаква баба, с едно- единствено око - угаснало и мъртво, - с отвратителни беззъби уста, които непрекъснато ронеха жесток смях. Над кревата стоеше окачен един стар, с олющен циферблат часовник, чиито стрелки се въртяха толкова бързо, че отлитаха часовете на цели дни и седмици.

Близо до бабата стоеше един свещеник в бяло расо, който пълнеше с вино два човешки черепа и с някаква неразбираема наздравица поднасяше единия от тях до устата на болната.

И бабата, пияна, продължаваше да се киска все така безпричинно и жестоко, беззъбите й уста фъфлеха:

- Утре ще бъда мъртва и сега пречиствам душата си, пия от Светото причастие! Хе, хе, хе, пия от Светото причастие, пречиствам душата си!

И после тя започна да говори такива работи, че аз почувствах да се облива лицето ми в плам. Тя разказваше за съвкуплението на Христос и Мария, а белият свещеник клатеше главата си категорично и настойчиво и с едно безочливо нахалство потвърждаваше думите на бабата.

Аз не можах да понеса ужаса на това дързко безсрамие и избягах. И зад гърба си отново чух смеха на болната баба:

- Хе, хе, хе! Пия от Светото причастие, пречиствам душата си!

- -

Една есенна привечер, когато минавах през булеварда, зададе се насреща ми един затворен автомобил. И интересното беше това, че аз не видях никакъв шофьор, никакъв пасажер в него. Видях само един грамаден зелен некролог, залепен върху резервоара за бензин. И там прочетох: “Молете се за Малвина!”

И по-добре, че Малвина умря. Защото след онази случка аз и без това не можех да продължа картината си - картината на вечната непорочност, на вечната красота. В ушите ми непрестанно звучеше смехът на пияната баба и онези светотатствени думи...

И аз заминах. Напуснах града и тръгнах да обикалям света. И дълги години бродех аз из далечни страни и всичко онова, което някога, в юношеството ми, беше мечта, се сбъдна. Аз видях фиордите, любувах се

на борбата с бикове в Испания, разхождах се с лодка по водите на светещите езера в Япония, почивах под сенките на древни сфинксове и пирамиди.

Но аз не бях щастлив. Аз исках да нарисувам картината на вечната красота и непорочност, аз мечтаех да създам едно безсмъртно творение. И само мисълта за това крепеше живота ми. Но онази проклета баба се изпречи на моя път и всичко се разруши. Не, аз не бях щастлив.

И един ден аз трябваше да се завърна в родния град. И това беше през една пролет.

Над тясната пътека, която водеше към моя дом, вишните ронеха цвят и отблясъците на залязващото слънце играеха весело по запрашените стъкла на ателието ми.

Аз намерих ключа и отворих вратата. Там - в царството на моите сънища и мечти - беше пусто, глухо. Няколко плъха, изненадани от внезапното ми появяване, пробягаха над разхвърляните ескизи. Аз отидох при картината, изтрих я от прахта, исках да видя още веднъж следите на онова, което някога мислех възможно. Но можех ли да вярвам на очите си? Не беше ли това някакъв кошмар?

На платното, където бях рисувал Малвина, стоеше портретът на бабата. Онова угаснало око отново ме погледна, вторачено и смело, беззъбите уста изфъфлиха:

- Разбра ли сега, разбра ли сега?

Аз изтичах до хазаите и ги попитах дали е идвал някой в ателието ми през време на моето отсъствие. Не, никой не бил идвал.

Аз тръгнах към предградието, където преди години бях поканен да рисувам бабата.

И както някога натиснах звънеца. И както някога отекнаха от всички краища на къщата отзвуците на отдавнашна запустялост. И пак никой не ми отвори. Дръпнах дръжката, но зеленясалата каменна врата се оказа заключена. Тогава аз започнах да удрям с юмруци във вратата, исках да узная кой беше причината на тази глупава гавра...

Но прозорецът на съседната къща се отвори и един старец ме попита кого търся.

- Тук не живееше ли някога една баба? - казах аз.

- Баба! - отвърна учудено старецът. - Не, тук никога не е живяла баба. В тази къща живееше Малвина Х., която умря преди девет години.

MADE IN USA

Професор Честер Частертон живееше на петдесет и осмия етаж на един нюйоркски небостъргач. Той беше бележит учен: един истински професор с очила, бяла брада и с широко скроени дрехи. Като всеки чистокръвен американец професор Частертон обичаше не само науката, но и спорта – ето защо той беше необикновено здрав човек, макар че от деня на рождението му се бяха изминали точно шестдесет и пет години. Покрай многото научни апарати, в кабинета на господин професора имаше и всевъзможни уреди за гимнастически упражнения, между които най-важно място заемаха железните гири от сто килограма. Тях нашият учен дигаше съвсем свободно над главата си с два пръста. Впрочем, всички тия подробности са напълно излишни, тъй като настоящият разказ е изграден върху събитие, което ще ни представи господин професора не като спортист, а като един гениален човек на науката.

И тъй, слушайте! Когато световните вестници разгласиха новината за успеха на професор Честер Частертон, всички учени от всички краища на земното кълбо отправиха поздравителни телеграми до своя американски колега. В самата Америка пък се образуваха веднага триста и седемнайсет дружества, които си поставиха за цел да измислят най-оригиналния юбилей на професора. Ала тия триста и седемнайсет дружества трябваше да изменят твърде скоро задачата си и да се погрижат за най-тържественото погребение на юбиляра. Защото професор Честер Частертон не можа да преживее вълнението и умря от внезапно пукване на сърцето.

Ала нека започнем разказа от самото начало.

Една майска утрин професор Честер Частертон седеше по халат в кабинета си на петдесет и осмия етаж и въртеше по стар навик железните гири над главата си, когато вратата на стаята се отвори съвсем неочаквано и вътре влезе старият прислужник Джек с голям сребърен поднос в ръце. В средата на тоя голям сребърен поднос се виждаше едно съвсем малко писмо в бял плик.

Джек трябваше да чака цели петнайсет минути, докато господарят му свърши упражненията си. Едва тогава професор Частертон забеляза своя прислужник, приближи се до него, взе писмото, разтвори го и прочете:

"Уважаеми господин професоре,

Неотдавна, при една разкопка в щата Луизиана, се натъкнахме на нещо много интересно, което Вие ще имате случай да видите твърде скоро със собствените си очи. Ние, двама добри американци, работихме при

една европейска експедиция, съставена от холандци, германци, французи и неколцина други европейци. Находката, за която става дума, открихме недалеч от делтата на Мисисипи и въпреки всички усилия на европейците да я задържат за себе си аз и моят приятел я задигнахме още същата нощ с помощта на двама платени агенти, натоварихме я на камион и сега сме на път за Ню Йорк. След няколко минути навярно ще бъдем при Вас и тогава Вие ще узнаете повече подробности.

Да живее Америка!

Приемете нашите сърдечни поздрави и искрено уважение.

У. В. Х."

Професор Честер Частертон държа дълго време писмото в ръцете си, сетне се отпусна на едно кожено кресло до работната си маса и остана така замислен, докато часовникът удари за обед. Тогава господин професорът се облече и отиде да се храни. Следобед той прекара два часа в сън, после седна пак в креслото си и мисли чак до вечерта. Към десет часа старият учен се облече официално и отиде в клуба на професорите, където се срещна с неколцина от колегите си и им показа писмото.

Всички бяха озадачени, всички се събраха край дългата черна маса и говориха до полунощ за загадъчната находка в щата Луизиана. Няколко дузини хавански пури замъглиха широката зала с гъсти облаци дим. Червените плешиви глави на професорите лъщяха в светлината на тежкия полилей, без да могат да измислят нещо. Понеже нито един от присъстващите не даде никакво разрешение на въпроса, професор Честер Частертон предложи да отворят радиото, та дано поне музиката опресни мисълта им. Ала и музиката не помогна. В залата се разнесоха рязко и весело звуците на някакъв джаз. Господа професорите се усмихнаха, запратиха по дяволите находката в щата Луизиана, поръчаха си няколко бутилки от едно забранено питие и започнаха да си шушукат нещо много забавно и опреснително, което чуждите уши не трябваше да чуят.

Разбира се, всеки може да си представи мъката на един професор, който се намира пред неразрешимостта на някоя научна загадка. Професор Честер Частертон не мигна цяла нощ и - кой знае - може би той щеше да стане жертва на безсънието, ако още на следния ден в кабинета му не се явиха двамата добри американци.

Единият от тях беше висок и мършав, с изгоряло от слънцето лице и с дългообразно извити нозе, което показваше, че професор Частертон има честта да види в къщата си истински каубой. Другият беше по-нисък и червен като ряпа, с широки челюсти и със зелени изпъкнали очи.

Ковбоят пристъпи напред и държа дълга реч за знаменитата находка в щата Луизиана. Той каза, че бил патриот и че никога не би допуснал да се оставят в ръцете на европейци съкровища, изровени из самото сърце

на свещената американска земя. Поради тая причина той и неговият приятел извършили кражба в името на своята велика любов към отечеството и дошли при уважаемия професор, когото всички щати почитали като божество, за да видят дали това, що са открили те при разкопката недалеч от делтата на Мисисипи, представлява наистина нещо необикновено, както казал един от учените на експедицията. Накрая каубоят съобщи, че изкопаното съкровище се намирало долу, пред къщата на господин професора, и че то ей сега щяло да бъде пренесено в кабинета му.

Професор Честер Частертон стоеше с насълзени очи пред своите непознати гости и не можеше да промълви нито дума от смущение и радост. Той сам беше голям патриот и топлото откровение на тоя прост американец с дивашки движения и с груб гърлен глас го трогна дълбоко.

Двамата непознати изскочиха мигом из стаята, спуснаха се с асансьора долу и излязоха на улицата. Там, пред вратите на многоетажното каменно здание, се виждаше голям дървен сандък, а наоколо се бяха събрали стотици любопитни. Имаше дори и неколцина фотографи и кинорежисьори, които тичаха развълнувани насам-натам и молеха публиката да освободи мястото пред обективите на апаратите им.

Каубоят, приятелят му и още двама-трима здравеняци вмъкнаха тежкия товар през вратата и тъй като той не можа да влезе в асансьора, по широката стълба се разпънаха веднага хиляди скрипци и други американски патенти за изкачване на тежести. За по-малко от три секунди сандъкът бе дигнат и пренесен в кабинета на професора.

Професор Честер Частертон подскачаше на един крак и тананикаше "Iankee Doodle". Двамата американци се смееха добродушно, с широко разтворени уста, и едрите им зъби лъщяха като бобени зърна.

Когато разковаха сандъка, професор Честер Частертон извика от учудване и се вкамени на мястото си. Пред него стоеше едно грамадно сиво яйце, чиято обиколка на ширина изглеждаше да е повече от два метра.

Още същия ден асансьорът изкачи в кабинета на господин професора всички нюйоркски знаменитости в областта на естествените науки. Професор Частертон се извиняваше смутено и без всякакъв повод пред гостите си, които всъщност не обръщаха никакво внимание на своя бележит колега. Двамата добри американци, каубоят и приятелят му с широките челюсти, бяха потънали сякаш в земята. Никой ги не виждаше наоколо, пък и от тях едва ли имаше вече някаква нужда.

Сега всички бяха заети с чудното яйце, което мнозина смятаха, че е стояло заровено много векове в земята. Разгръщаха се всевъзможни книги, два пъти по-дебели от библията, правеха се справки, произнасяха се латински имена. Някои от колегите на господин професора съблякоха

палтата си, запретнаха ръкави и почнаха да чукат яйцето с пръст. Ала неговата черупка беше здрава като камък. Най-сетне, след дълги изследвания и съвещания, дойде се до общото заключение, че учените старци имат работа с яйцето на една рядка птица от рода на щраусите, която е живяла преди векове в Южна Америка и за която енциклопедическите речници в библиотеката на професора Частертон даваха твърде оскъдни сведения. Установи се и друго нещо, което беше по-важно: че зародишът на това яйце е още жив и че при известни благоприятни условия той може да се развие и да се яви на бял свят в образа на тая рядка птица, която щеше да бъде истинска национална гордост в Ню Йорк. По тоя начин печелеше и науката, и самата Америка.

Белобрадите нюйоркски учени стиснаха сърдечно ръката на своя колега и му пожелаха успех в новата работа, или, с други думи, благословиха излюпването на яйцето. Сетне те си отидоха, защото беше вече нощ. Нощта на електричеството, което изгаря цялото небе с реклами.

Професор Честер Частертон осъмна над грамадното сиво яйце с подути очи, всецяло погълнат от мисълта за предстоящата работа.

На следния ден той даде съобщения във всички вестници, че скъсва всякакви връзки с познатите си, докато не привърши възложената му работа. Вестниците използуваха случая и почнаха да издават всекидневни бюлетини за вървежа на великия научен опит. От своя страна радио-телеграфните станции във всички щати отпращаха всяка минута новини отвъд океана. Цялото земно кълбо беше в тревога.

А професор Честер Частертон изглеждаше като луд. Отначало той мисли цяла седмица как да почне работата. Това се отрази твърде зле на здравето му и той започна да чувствува остри болки в задната част на главата си. Повиканият лекар му препоръча незабавна и пълна почивка от всякакви умствени занимания. Разбира се, професор Честер Частертон изпълни веднага съвета на лекаря, защото в края на краищата и двамата бяха хора на науката и трябваше да се уважават един друг. Той лежеше по цял ден в леглото си, пиеше чай, ядеше любимите си сладкиши с бадеми, ала не преставаше да мисли за яйцето.

И ето, точно сега спортът се яви в помощ на науката. Веднъж, когато професор Честер Частертон правеше своите любими упражнения с гирите, една от тях се изплъзна из ръката му и падна върху яйцето. Черупката се пукна, разтвори се и из нея подаде глава едно голоперо чудовище с дълъг клюн и с тънки криви нозе.

С присъщото на американците хладнокръвие професор Честер Частертон се приближи до работната си маса, взе слушалката на телефона и съобщи в клуба на професорите вестта за излюпването на яйцето.

В един миг цяла Америка се дигна на крак. Хилядни тълпи се

отправиха с радостни викове към голямия дом, в който живееше професорът, и полицията трябваше да си послужи с бронираните автомобили, за да запази реда по улиците.

От тоя ден професорът Честер Частертон стана най-нещастният човек на земята. От сутрин до вечер при него идваха хиляди репортьори, фотографи, директори на филмови предприятия. Всички го разпитваха, предлагаха му пари, снимаха го в най-различни пози. Старият прислужник Джек изсипваше всяка сутрин в кабинета на господаря си по три големи коша с писма, които идеха от всички краища на обетованата американска земя. Един предлагаше на господин професора пет хиляди долара, за да изпише името му пред входа на някаква гостилница, друг молеше да му се разреши да сложи в своите реклами за сапун негов автограф.

Честер Частертон. Това име гърмеше из цяла Америка. В кината, в хотелите, във фабриките, по витрините, по носните кърпички, по обущата, по шапките, дори върху клечките за зъби се четеше с малки черни букви: Честер Частертон.

Всяка вечер бележитият учен трябваше да присъствува на разни банкети, уреждани в негова чест. Банкет на професорите, банкет на индустриалците, банкет на учителите, банкет на коминочистачите, банкет на ергените, банкет на мъжете с плешиви глави и т. н.

А кихнеше ли някой някъде, чуваше се като наздравица: "Частертон!"

Най-сетне, когато се яви една делегация от петдесет души и съобщи на стария учен, че в Сити е положен основният камък на един негов паметник, който щял да бъде висок хиляда метра, сиреч много по-висок от Айфеловата кула на французите, професор Честер Частертон не можа да преживее вълнението и умря от пукване на сърцето, макар че той беше, както казахме още в началото на нашия разказ, необикновено здрав човек.

Излишно е да говорим за неговото погребение. То беше придружено с не по-малка тържественост.

Няколко години по-късно голямата издателска къща "Спенсър Франистот" в Ню Йорк издаде една великолепна енциклопедия в сто тома с цветни илюстрации и с подвързия от негърска кожа - последна дума на американското графическо изкуство и печатарска техника. В четиринадесетия том на тая енциклопедия, от страница три хиляди деветстотин четиридесет и втора до страница четири хиляди осемдесет и шеста, е публикувана подробна животопис на покойния професор Честер Частертон заедно с няколко десетки негови портрета. За справка читателят може да си послужи с поменатата енциклопедия, където е отбелязана така също и тая подробност, че голоперото чудовище изскочило из яйцето с една малка табличка на шията си. Там пишело:

MADE IN USA



ЙОРДАН ЙОВКОВ

1880, 9 ноември	В Жеравна се ражда Йордан Йовков.
1897	Учи в Първа мъжка гимназия в София.
1900	Завършва гимназия, след което започва работа като учител в Добруджа.
1902	Постъпва в Школата за запасни офицери в Княжево.
	Публикува първото си произведение – стихотворението "Под тежкия кръст".
1904	Завършва ШЗО в Княжево и се записва като студент в Юридическия

	факултет на Софийския университет, но поради смъртта на баща му се налага да се върне в с. Долен извор (Добруджа), където става учител.
1910	Излиза първата белетристична творба на Йовков – Овчарова жалба".
1912	Започва Балканската война и Йовков като запасен офицер е мобилизиран.
1913	Публикува "Утрото на паметния ден" – първия разказ на военна тема.
	Ранен е в битка край Дойран и е повишен в чин поручик.
1915	Публикува повестта "Земляци" и разказа "Балкан". Става редактор в списание "Народ и армия". В началото на септември отново е мобилизиран в започващата Първа световна война.
1916	Командирован е в редакцията на вестник "Военни известия" като военен кореспондент.
1917	Излиза "Разкази". Том 1 – където Йовков включва повечето от военните си разкази и очерци.
1918	Излиза "Разкази". Том 2.
	Повишен е в чин капитан. Запознава се с Деспина Колева, за която по-късно ще се ожени.
1919	Живее във Варна, защото Южна Добруджа е присъединена към Румъния.

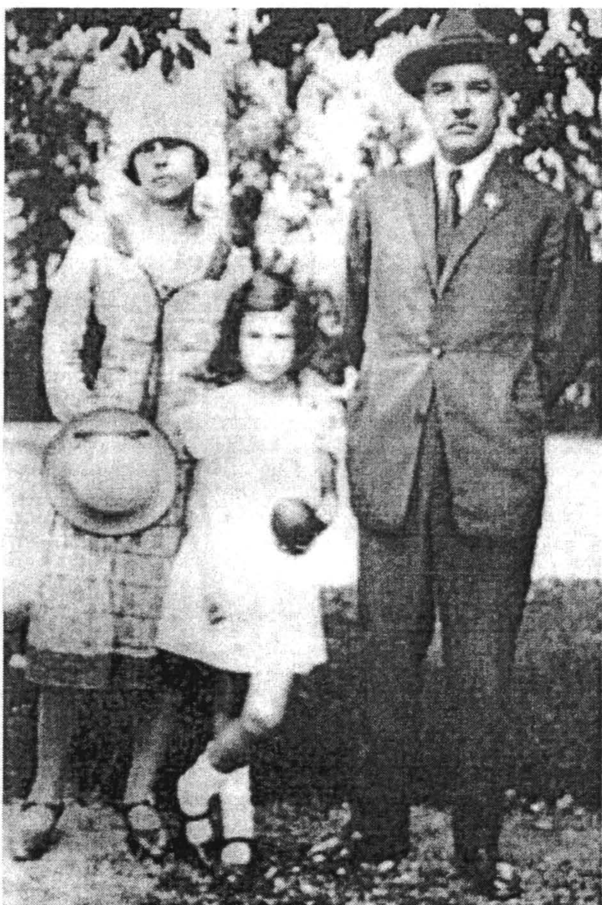
1920	Излиза повестта “Жетварят”.
	Заминава за Букурещ, където е назначен за сътрудник по печата.
1921	Учи интензивно румънски език.
1922	Чете румънската литературна класика.
1923	Премества се на ул. “Франзелари”, където пише разказите от следващите си сборници.
1926	Издава сборника с разкази “Последна радост”.
1927	Издава сборника с разкази “Старопланински легенди”, изцяло написан в Румъния.
	През октомври напуска легацията в Букурещ и се завръща в София.
1928	Издава “Вечери в Антимовския хан”
	Публикува драмата “Албена”.
1932	Публикува драмата “Боряна”, която е поставена в Народния театър в София.
1934	Излиза романът “Чифликът край границата”.
1935	Излиза сборникът с разкази “Женско сърце”.
1936	Излиза книгата “Ако можеха да говорят”.
1937	Пише статия за румънския театър.
	Разболява се от рак.
1937, 15 октомври	Йордан Йовков умира в София.

Ако е необходима една класация на белетристите в българската литература много от литературните изследователи ще поставят името на Йордан Йовков на едно от първите места. Чрез своите разкази той извършва една огромна крачка напред за българското повествование като преодолява регионалните му комплекси и успява да покаже чисто българското съзнание и мислене по един модерен европейски начин. Голяма заслуга за формирането на писателя имат и румънската култура и литература. Ако до този момент проследихме влиянието на европейската литература върху големите български писатели – изграждането им благодарение на високите художествени образци – то сега ще разберем как румънската литература плодотворно въздейства върху българската. Но всичко по реда си.

Йордан Йовков е роден през 1880 г. в село Жеравна, което се намира в източния край на Стара Планина. Семейството му е многолюдно – има петима братя и сестри – и не е от най-заможните в планинското селище. Баща му бил отворен и амбициозен човек, решен да осигури добро образование на своите деца. Поради тази причина след първата завършена училищна година в Жеравна, той изпраща Йордан в Русе, след което и в София, за да придобие нужното образование. След дипломирането си 20-годишният младеж започва работа като учител в селищата около Чифуткьой (днешното име на селото е Йовково, в памет на писателя), намиращо се на самата българо-румънската граница, където неговото семейство се преселва. След една година бъдещият писател завършва Школата за запасни офицери в Княжево (намира се близо до София) и през предстоящите войни е мобилизиран като офицер в българската армия, факт който определя до голяма степен неговия литературен дебют като разказвач. Завърнал се в сърцето на Добруджа, Йовков продължава своята учителска професия до началото на Балканската война през 1912 г. С малки прекъсвания до края на 1918 г., когато приключва Първата световна война, той е или на фронта, или като военен кореспондент отразява военните действия. Поради тази причина съвсем нормално е първите творчески успехи на писателя да са свързани с военната тематика.

Близо десет години Йовков пише *стихотворения*, които обаче не могат да се определят като успешни. Осъзнал лирическите си несполуки, писателят така и не издава стихосбирка, а по-късно дори се отказва от този свой творчески период. Дебютът му като белетрист обаче е повече от сполучлив.

През 1917-1918 г. излизат два тома "*Разкази*" на Йовков. Авторът придобива славата на един от добрите разказвачи на военна тема в българската литература. Редица критици му предричат успешно бъдеще. Йовков се проявява в дебютните си книги като талантлив хроникьор на военните събития, в които най-често отразява собствените си преживявания по фронтовете на трите войни. Въпреки че в тези творби авторът загатва за своя талант на разказвач, те са далеч от качествата на големите шедьоври, които започва да пише само след няколко години.


Йовков със семейството си в Букурещ (1927)

Големият късмет за 40-годишния Йордан Йовков настъпва през 1920 г., когато той е изпратен от правителството на Александър Стамболийски за "сътрудник по печата" в българската легация **в Букурещ**. По-късно писателят изпълнява и длъжността на писар. В Румъния той открива онази литература, която постепенно ще се превърне в негов духовен и творчески катализатор. До този момент талантът на Йовков не е имал възможността пълноценно да се изяви. Обективните обстоятелства – трите войни, в които участва, в съчетание със субективните – тежкото материално положение, което постоянно го тормози, и невъзможността да открие в българската или чуждите литератури онези писатели, който са най-близки до неговото самоусещане и творческа философия – са основните пречки да намери най-верния израз за своя художествен език. Залутан сред многобройните литературни течения и влияния в българската литература, Йовков търси своя стил, чрез който да реализира естетическите си разбирания.

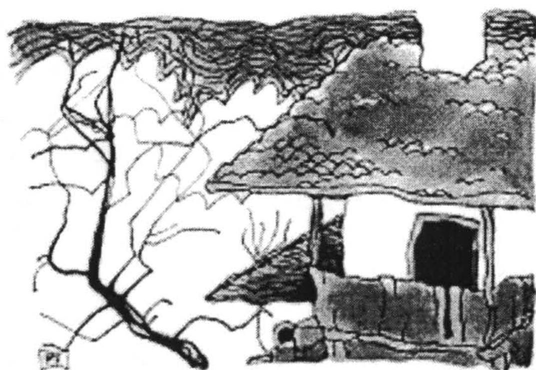
Когато през есента на 1920 г. пристига в Букурещ, едва ли осъзнавал какъв изключителен шанс му предоставя съдбата.

Влиянието на *румънските писатели* върху Йовков определят до голяма степен уникалното място, което има писателят в историята на българската литература. Възприел специфични теми и образи от румънските белетристи, той своеобразно ги транспонира в своите произведения, насища ги с онзи български дух, чрез който те се превръщат в част от националното културно наследство. Поради тази причина неговото творчество е несъпоставимо с творчеството на всички онези български творци, които по същото това време четат и се вдъхновяват от европейските модернисти. Йордан Йовков е напълно чужд на конструктивизма на Ч. Мутафов, на експресионизма на А. Страшимиров, на диаболизма на Св. Минков и социалния реализъм на Г. Караславов. Чужд е и на всички онези български разказвачи, които се облягат основно на българската традиция в белетристиката като Елин Пелин, Константин Петканов, Константин Константинов и др., но едновременно с това е може би най-близо до същността на българина и в същото време до естетиката на високата литература.

В Румъния *политическата и културна обстановка* е напълно различна от тази в България по същото това време. Ако в София краят на войната довежда до втора национална катастрофа с всичките социални и психологически последици – нефункционираща икономика и стопанство, ниско национално самочувствие и трудно осигуряване на екзистенц-минимума от обикновения човек – то в Букурещ политическият елит, така както и всеки обикновен румънец се радват на осъществяването на една дълго бленувана мечта – обединението на Трансилвания, Молдова и Влахия през 1918 г. в единна Голяма Румъния. Почти двойното увеличаване на територията на страната се отразява преди всичко на столицата Букурещ. Там се концентрират всички административни и обществени ресурси, което довежда съвсем естествено до небивал икономически подем. Архитекти от цяла Европа участват в бързо изграждащите се нови обществени и жилищни сгради. Хората на изкуството са привлечени в столицата от повечето възможности за изява и нарасналата обществена роля на града. Не случайно през този период столицата на Румъния придобива славата на “малкия Париж”.

За самия Йовков това бурно икономическо развитие на Букурещ има по-скоро неблагоприятни последствия от чисто екзистенциална гледна точка. В писмата си до своите близки и приятели през целия седемгодишен

период той се оплаква от битовите проблеми, които трябва да търпи заради скъпотията. Едновременно с това обаче, за писателя срещата с непознатата до този момент румънска култура има изключително стимулиращ ефект. Той има възможността да открие една литература, която, за разлика от българската, естествено преминава етапите на своето развитие. От друга страна, поради ред исторически и географски фактори, в много отношения проблематиката, засягана от румънските писатели, е близка до тази, която съществува в българската литература. Мощните течения на semanatorismul и poporanismul до голяма степен се припокриват с народничеството и социалния реализъм в България.



Рисунка от Васил Стоилов

Важно значение има и **общата земя**, която двете нации делят. През 1913 г. в края на Балканската война Румъния се възползва от трудното положение на своята съседка и прибавя към територията си *Южна Добруджа*. Независимо от болката по загубената територия, в България не се пораждат реваншистки настроения. Индикатор за това е самият Йовков. Той прекарва голяма част от своя живот в Чифуткьой, но след войните тази част от България остава в пределите на Румъния. Писателят приема болезнено загубата на земята, която изключително обича. В някои от своите военни разкази дори представя румънския войник в не особен благоприятна светлина, но с оглед на тематиката на жанра това едва ли е нещо изненадващо. Константин Константинов, негов приятел и известен български писател, обаче разказва за една тяхна среща във Варна през 1920 г., когато вече Йовков се подготвя да замине за румънската столица. Учуден, че е избрал да работи в страната, лишила го от дом, Константинов възкликва: "В Букурещ? При румъните, които току-що бяха взели неговата Добруджа?". Отговорът на Йовков го изненадва, но едновременно с това е достатъчно симптоматичен за искреното отношение на твореца към северните съседи: "Знаеш ли, обичам ги, власята..."

Вероятно липсата на реваншизъм и у двете нации до голяма степен се дължи на факта, че както българите, така и румънците са убедени в

неестествеността на създадената ситуация. В България всички вярват, че рано или късно Южна Добруджа отново ще бъде възстановена, тъй като нейното откъсване противоречи на цялата историческа и етническа логика на територията. Поради тази причина, когато през 1940 г. двете вече съюзнически държави се съгласяват да възстановят границите си от 1913 г., това се възприема като израз на здрав политически разум, какъвто между другото винаги е съпътствал българо-румънските отношения. За съжаление Йовков не успя да доживее, за да види своята българска Добруджа, такава каквато я описа в творчеството си.

В Букурещ българският писател не само бързо научава румънския език, но и с повишен интерес следи **литературните процеси в румънската литература**. По ред причини той не се интересува от бурно развиващия се литературен авангард, но за сметка на това внимателно изучава творчеството на писателите от т. н. “varianta tolstoiana” в румънската литература. Любимият му писател е Михаил Садовяну, който точно по-това време навлиза в своя най-интензивен и успешен творчески период. Независимо от това че са връстници, в началото на 20-те години на XX век двамата писатели се намират на различен етап в своето развитие – докато Йовков е автор само на два тома военни разкази и една повест, Садовяну има славата на един от най-талантливите и плодовити румънски писатели.

Започнал да твори още в ученическа възраст, след 1904 г. **Михаил Садовяну** издава всяка година най-малко по една книга, като не прекъсва този процес дори по време на войните. Когато Йовков пристига в Букурещ, румънският писател е на вълната на творческото вдъхновение – издава един след друг сборници с разкази и спомени, романи и литературна критика. Едновременно с това, Садовяну е един от най-активно публикуваните автори в богатия периодичен печат. Съвсем не случайно през 1923 г. е избран за академик от Румънската академия, а малко по-късно става и президент на нейната литературна секция. Без съмнение през второто десетилетие на миналия век Садовяну е нямал конкуренция в областта на белетристиката в румънската литература.

Едва ли обаче Йовков е впечатлен само от бързия успех на писателя. Той е погълнат преди всичко от изключителното богатство на теми и мотиви, които открива при Садовяну. В повечето си разкази румънският писател по един изключително увлекателен начин представя действителността в родната Молдова като често белетризира спомени от своето детство и юношество. Той обича да използва митове и легенди,

популярни из молдовските земи, или просто художествено интерпретира случки и разкази, предаващи се от уста на уста между обикновените хора. По този начин създава една обхватна картина на молдовското село и богат социално-психологически портрет на румънския селянин. Вероятно Йовков е четял с възхищение и пейзажните разкази или просто пейзажните картини на Садовяну, заради които писателят получава изключително високи оценки. Не на последно място трябва да споменем изключително живия език на румънския писател, който просто не е възможно да е останал неоценен от такъв фин естет на словото, какъвто е Йовков.

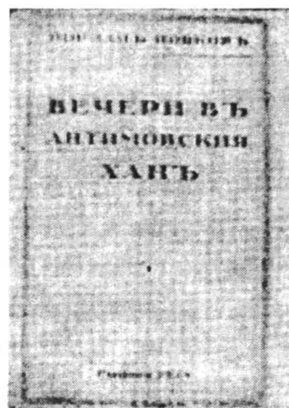
Разбира се, Садовяну не е единственият писател, който е привлича вниманието на българския творец. Йовков познавал много добре творчеството и на класиците на румънската литература Йон Лука Караджале и Йон Крянга. От своите съвременници предпочитал Чезар Петреску, Ливиу Ребряну, Йон Александру Бртеску-Войнешт и Хортензия Пападат-Бенжеску. Едва ли това са били всички творци, които четял и изучавал, но и от този общ поглед става ясно, че Йовков предпочита представителите на реалистичните белетристични течения, а не модернистите.

Седемгодишният период, който Йовков прекарва в Букурещ, не е могъл да не даде своите отражения и в неговото творчество. Сборникът с разкази "**Старопланински легенди**" (1926), е изцяло написан от Йовков по време на пребиваването му в Букурещ. В него българският писател се обръща към историята, за да разработи проблемите за доброто и красивото, за любовта и изневярата. Тук можем да срещнем някои от неговите най-известни разкази като "*Шибил*", "*Божура*", "*Индже*" и др. Интересен е начинът, по който Йовков свързва своите разкази с фолклорното легендарно начало. Голямо е значението на изведените като мото части от народни песни и легенди в началото на всеки разказ. Тези откъси не са насочени директно към основната идея на разказа, а по-скоро създават онзи фон, на който е оркестриран целият разказ. В не всички разкази фабулата на песента, от която иде мотото, се припокрива с тази на разказа. Това добре се вижда например в "*Кошута*", където песента "Дойна се обзалага с брат си" се разминава със сюжета на разказа. Между мотото и кулминацията на разказа обаче съществува известно съответствие, което говори за диалог между двата наратива, и прави разказите отворени за тълкуване и интерпретации.

В разказите "*Шибил*" и "*Индже*" основен се превръща мотивът на връщането на героя индивидуалист в лоното на общността благодарение

на магията на любовта. До голяма степен Йовков развива постановката за невъзможното единение между красотата и любовта, от една страна, и социална норма, от друга. Героите не успяват да реализират своите чувства, но умират в опит за осъществяването им. Това се случва не само на Шибил и Индже, но и на други централни персонажи от "*Старопланински легенди*" като Божура, Женда и Крайналията. Проблемът за завръщането в лоното на колективните ценности е изграден тенденциозно митологизирано. Смъртта на героите не е драматичен резултат от опита им да синхронизират красотата със социалната норма, а осъзнато препраща към необходимостта от едно ново начало. По този начин Йовков не драматизира неуспешното усилие за постигане на единението между красотата и социалната условност. По-важното е да покаже, че съществува и винаги ще съществува воля за неговото осъществяване. В тези разкази той не показва света като съвършен. Независимо от това в изживяването на необходимостта да се постигне неговото съвършенство от страна на героите му, се съдържа огромната нравствена и морална сила на разказите от "*Старопланински легенди*".

В сборника с разкази "*Вечери в Антимовския хан*" (1928) може би най-ясно се долавят влиянията на румънската литература върху творчеството на Йовков. В него цялостната организация, както и много от темите и част от образите, са силно повлияни от разказите, които Михаил Садовяну включва в "*Hanu Ancuței*" (1928). Независимо от тази формална еднотипност, книгата на Йовков има собствено композиционно решение, което я отличава от тази на неговия румънски колега. Ако първите седем разказа са обединени тематично и структурно под заглавието "*Вечери в Антимовския хан*", следващите ги девет, които също са част от книгата, са напълно независими помежду си. Въпреки че разработват различни мотиви, между тези разкази могат да се открият интересни интертестуални връзки, които на най-високо ниво се обединяват от общото нравствено-философско послание. Литературният изследовател Цветан Ракьовски например развива интересната теза в своята книга "*Отвъд каноните*", че в така оформените в сборника две части съществува ясно разделение на идеалното време, в първата, и на лошото време, във втората. Ако в света около и в хана на Сарандовица доминира



Корица на първото издание на "Вечери в Антимовския хан"

хармонията на човека с историята, то след неговото изгаряне се появява *другият свят* (по заглавието на предпоследния разказ "*Друг свят*"), в който властват греха, отчуждението и разрухата.

Сред най-известните и обичани произведения на Йовков във втората част на "*Вечери в Антимовския хан*" откриваме "*По жицата*" и "*Албена*", отдавна превърнали се в еталонни за цялостното му творчество. Както успяхме само с няколко думи да преразкажем сюжета на разказите на Елин Пелин, по същия начин можем да постъпим и с разказите на Йовков. "***По жицата***" представя крайпътната среща на добруджанския овчар Петър Моканина със семейството на непознатия му селянин Гунчо, при която последният споделя нещастието, сполетяло неговото семейство. Дъщеря му – младо двадесетгодишно момиче – се разболяла от уплаха или поради някаква друга причина и, тъй като лекарите не могат да й помогнат, сега заедно тръгнали да търсят бялата лястовица. Хората говорели, че който види това чудо на природата, оздравявал от всички болести. Почувствал мъката и отчаянието на младото момиче и неговите родители, Моканина излъгва, че е виждал чудната птица и ги упътва към селото. В края на разказа, останал сам, той произнася една от най-често цитираните реплики на български литературен герой: " – Боже, колко мъка има по тоя свят, боже!".

В този кратък разказ централно място заема **мотивът за надеждата**. Както добре е известно, този мотив е основен в християнската религия и литература. Вече казахме, че Йовков страстно попива от културата на Румъния през дългия период, който прекарва в страната. В този смисъл той с интерес възприема силното религиозно чувство на румънеца. Не трябва да забравяме, че самият Йовков се увличал и по-рано по идеята за чудотворната възродителна функция на вярата. Тази идея е заложена в основата на повестта "*Жетварят*" (1920), която обаче получава хладни оценки от българската критика. Също така Йовков очевидно харесва и концепцията на Садовяну за идилично изолирания от обществото индивид, който има собствен морален кодекс и критерий за цивилизованост, в много отношения неразличаващи се от тези на ранните християнски светци. Идеята, че първичният изолиран от масата индивид притежава някакви дълбоки "тайни", неразбираеми и недостъпни за цивилизования градски човек, създава онази загадъчност и многоизмерност на персонажите на Садовяну.

Тези две тенденции в културните напластявания на Йовков се съчетават и раждат т. н. **хуманизъм** на писателя. Това е специфичното

религиозно-етическо поведение и мислене на неговите герои, поставени в рационалната патриархална среда, характерна за българското село от края на XIX и началото на XX век. Съчетаването на двете тенденции – религиозното мислене и рационалният патриархален свят – в определени случаи би родило еклектически или гротесков художествен резултат. При Йовков обаче не се получава нито едното, нито другото. Защото той осъществява една изключително важна художествена процедура – *представя християнския хуманизъм като естествена мисловност и поведение на своите персонажи*. По този начин техните действия се свързват с високите етични норми, валидни за всички големи религии. Поради тази причина редица изследователи, когато говорят за Йовковите персонажи, говорят за "човеколюбие", "хуманност", "красота". Българската изследователка Милена Кирова лансира убедително тезата за митичния характер на Йовковия художествен свят.



"Старата чаршия в Самоков", худ. Васил Захариев (1927)

Връщайки се към разказа "*По жицата*", ще видим как Моканина по великолепен начин въплъщава морала на това *християнско и същевременно рационално патриархално съзнание на българския селянин*. В какво се изразява това съзнание? На първо място, погледнато от

теологична гледна точка, то е вътрешно противоречиво – т. е. от една страна персонажът изпълнява моралните предписания на християнското добродетелно поведение, а от друга, в не по-малка степен е свързан с прагматичното мислене на патриархалната среда, която го е оформила и в която съществува. Но от чисто художествена гледна точка поведението на този герой не само не е противоречиво, а дори напротив – характеризира се с изключителна психологическа убедителност. Религиозно-теологичното загубва своя отвлечен и абстрактен смисъл и се влива във високото нравствено послание на произведението.

Още първите критици на Йовков виждат в образа на бялата лястовица *символ на християнската надежда*. Моканина пък е проводник на надеждата в душите на сполетените от нещастието герои. Когато Гунчо лъже, че Моканина е виждал бялата лястовица, и търси от него подкрепа чрез мълчаливия си поглед, за него не остава нищо друго освен да спаси надеждата. Блясъкът в невинните очи на болното момиче са онзи ключ за героя, чрез който той разбира нейната голяма мъка, както и това, че вярата в бялата лястовица е всъщност последната й надежда. А, както добре знаем, според Библията "истинската вяра побеждава света, плътта, дявола и приема венецът на правдите" (2 Тим. 4; 7, 8.). Вярата на болната, че може да оздравее само като види бялата лястовица, се вписва в традицията на *мотива за чудотворното спасение*.

Моканина го откриваме *двойнствено изобразен* в своето религиозно-патриархално съзнание и поведение. От една страна, той е този, който всъщност досътворява валидността на християнския мит, а от друга, осмисля по един аналитичен и рационален начин битието около себе си. Още първото изречение ни разкрива персонажа като *внимателен наблюдател* и *прецизен психолог*. Той се нуждае само от един поглед, за да "разбере", че непознатият е преследван от някаква беда. Този рационализъм е характерен белег от портрета на Моканина. Героят постоянно "претегля в ума си" и фиксира всяко движение на своя събеседник, като освен това винаги е прав в своите заключения. Всяко негово предположение се потвърждава по време на разговора, който провежда с Гунчо. По този начин Моканина се разкрива като аналитичен тип персонаж, за когото разгадаването на света не става чрез силата на ирационалното, а чрез процеса на логическото осмисляне. Именно това странно събиране на религиозното и рационалното в психиката на героите е тайната на въздействието на Йовковите творби. Отправеният поглед на Моканина към небето и репликата " – Боже, колко мъка има по този свят,

боже!" сливат двете тенденции в заключителното послание на разказа: българинът винаги е чувствал силата на Бога до и в себе си, но и винаги се е съмнявал в нея!

Този *морален дуализъм* можем да открием и в друг разказ от "Вечери в Антимовския хан" – "***Албена***". Главната героиня Албена е най-красивата жена в селото. Авторът я представя в момент, когато стражари я извеждат от дома й, защото е извършила страшно престъпление – убила е своя мъж на име Куцар. Малкият й син присъствал на престъплението и разказвал, че някакъв мъж помагал на майка му. Не след дълго хващат един заподозрян, който отговаря на всички описания, направени от детето. Цялото село се е събира да види Албена. Тя се движи пременена и все така красива, към каруцата, която трябва да я отведе в града. Албена признава греха си, но нейната гордост и красота предизвикват жалост и състрадание у всички. Дори дядо Власю, най-големият неин порицател, отведнъж се провиква " – Момчета, дръжте, не я давайте. Какво е селото без Албена!" В този миг обаче в каруцата до Албена сяда Нягул – мелничарят, за когото е работил Куцар. Никой не може да повярва на очите си – Нягул е прочут като добър стопанин и съпруг. Той обаче признава, че е убил Куцар. Омразата към Албена отново пламва, но този път по-жестока и решителна. Каруцата потегля, а след нея изтичва жената на Нягул, плачеща и отчаяна.

Йордан Йовков създава за българската литература образите на едни от най-вълнуващите и запомнящи се героини, каквито са Божура, Женда, Дойна, Цвета, Сарандовица и др. Но може би най-известният сред тях е този на Албена. В своя разказ авторът своеобразно интерпретира *мотива за престъплението и наказанието*. Но поставен само откъм неговата морална страна, мотивът е твърде безинтересен за писател като Йовков. Поради тази причина тук той го смесва с *проблема за красотата* в неговия социално-естетически смисъл. По такъв начин преплетени, въпросите, на които читателят трябва да намери отговор, се резюмират в това дали физическата красота може да оправдае едно престъпление и какво е нейното въздействие върху общественото съзнание.

И в този свой разказ Йовков акцентира върху *дуализма на рационалното и ирационалното*. По същия начин, както разрешава "конфликтната ситуация" в "По жицата" постъпва и тук. Албена притежава всички характеристики, които имат героините, назовани в литературата "фаталната жена". Поради тази причина някои изследователи правят връзка между героините на Йордан Йовков и тези на Димитър Димов – автор,


“Мома от с. Калотинци”, худ. Владимир Димитров-Майстора

който само след десетина години ще постави проблема за фаталното привличане, но на чисто психологически основи. В краткия разказ “Албена” авторът има по-различни задачи. Тук само са маркирани етапите, през които преминава колективното съзнание, когато се сблъсква с предизвикателството на ирационалното влечение към физическата красота. Албена е описана с твърде общи щрихи – “тънки вежди и бяло лице” – но това е съвсем целенасочено решение на автора. Защото всъщност той иска да подчертае в героинята онази “магия, която укротяваше и обвързваше”. Ирационалното не подлежи на описание и определение и Йовков съзнателно предоставя на въображението на читателя да доформи индивидуално нейния образ.

Едновременно с това и тук, както в повечето разкази, Йовков вгражда допълнителен религиозно обагрен мотив – този за греха. Една от библейските притчи разказва как при Исус довели съгрешила жена, която според тогавашните еврейски закони трябвало да бъде убита с камъни. Исус обаче изрекъл думите “Който от вас е безгрешен нека пръв хвърли камък на нея“, след което всички се разотишли и така блудницата била спасена. Това деяние в теологичен аспект се приема за едно от чудесата, извършени от Исус Христос. Съществуват множество интерпретации на мотива, като често се представя как главният свидетел вдига ръка, за да хвърли камък, но тя замръзва във въздуха. Така много по-визуално и убедително се представя чудодейния ефект на Исусовото слово.

Йовков интерпретира изключително интересно този библейски сюжет. В момента, когато Албена преминава през редицата от хора, готови

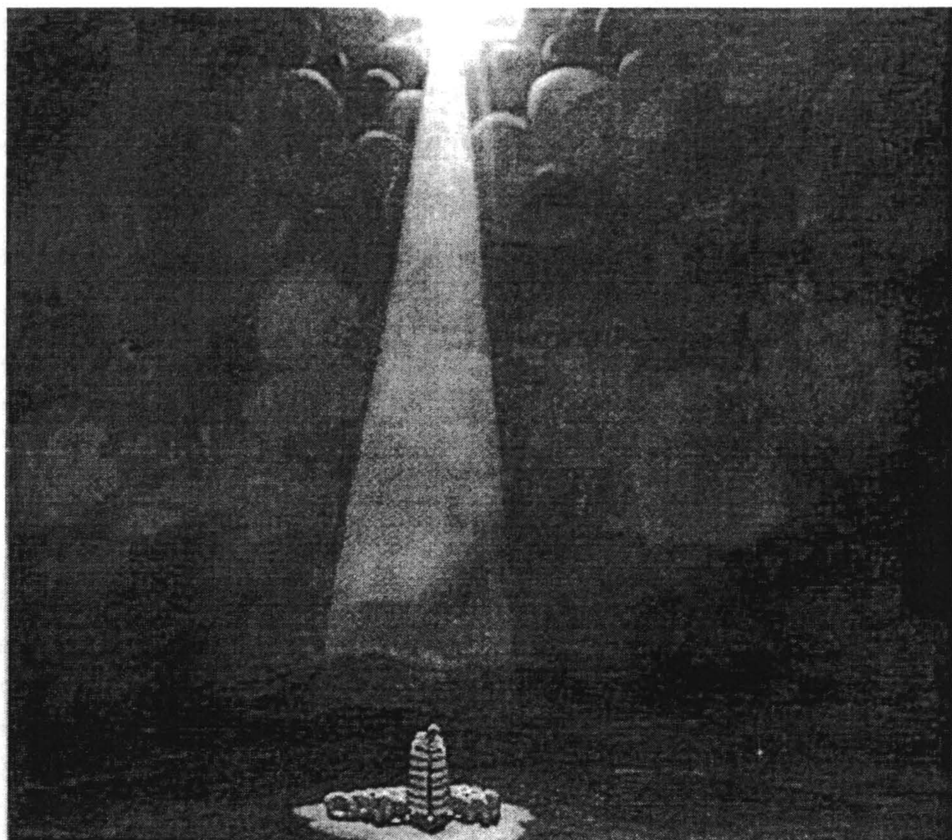
да я линчуват заради нейния грях, изведнъж *чудото на нейната красота* омагьосва тълпата: "Жените, които се канеха да я хулят, тъй си и мълчаха, а патерицата на дяда Влася не се и помръдна." Ако в Библията основният смисъл на притчата препраща към идеята за принципната греховност на човека, то в "*Албена*" отложеното наказание е в резултат на магията на красотата. "Чудото" на красотата на Албена преобразява "и най-коравите сърца, жалост и доброта светна в очите на мъже и жени", но, както често можем да открием при Йовков, преображението не е еднозначно. Малко по-рано е изведена идеята, изказана от един от персонажите, че всъщност грехът на Албена се дължи именно на изкусителната й красота: "Пустата й хубост! Тя я изяде ..." В този смисъл физическата красота е представена чрез крайностите на своето въздействие – тя преобразява, облагородява и спасява, но едновременно с това и погубва. Именно поради тази своя двойственост красотата е представена в лоното на ирационалното съзнание.

Тогава обаче, когато Нягул разкрива своето престъпление силата на рационалното мислене отново възстановява своите права. Красотата на Албена загубва своята магия пред силата на социалните правила и патерицата на дядо Влася отново се "издигна", а "жените пак я застреляха с очи пълни с омраза". Само в няколко страници Йовков изгражда един минимодел на колективното съзнание на българина – силната доминация на колективното начало, на рационалното осмисляне на явленията, на патриархалната морална отговорност, преплитаща се с изблици на ирационално отдаване, на мигове, в които инстинктът към красотата определя поведението.

Доста по-различен като идеи и внушение е разказът "***Серафим***". Двама са главните персонажи в него – Серафим и Еню. Един горещ есенен ден Еню, собственик на селско кафене, вижда как към него се приближава странен човек. Отначало той не може да разбере кой е той, но отведнъж разпознава Серафим – стар познат, който се препитава, работейки незначителна работа по селата. Двамата разговарят като Серафим разказва къде е бил през лятото. Той е със старо закърпено палто и Еню му казва да си купи ново със спечелените през лятото пари. Не след дълго в кафенето, където Еню отива да си върши работата, влиза млада жена. Серафим е седнал пред вратата, но чува разговора между двамата. Жената е братовчедка на Еню и му се оплаква от скъпия живот. Тя казва, че мъжът й се разболял и няма средства, за да го заведе в болница. Поисква пари от своя братовчед, но Еню рязко и грубо й отказва. Жената си отива разплакана. Вечерта Серафим помага на Еню да затвори кафенето, но

отказва да спи под неговата стряха. Докато се приготвя да си легне на мегдана, Еню си мисли, че прави това, защото го е страх да не му откраднат парите. На другата сутрин Еню разбира, че Серафим е дал парите си на неговата братовчедка. Изненадан той го пита защо помага на непознат човек, на което Серафим отговаря, че когато Господ й помогне, тя ще му върне дълга. Накрая Еню му припомня, че е трябвало с тези пари да си купи ново палто, но Серафим с усмивка му казва, че старото все още е хубаво и ще може да изкара с него и следващата зима.

"*Серафим*" е първият разказ от сборника "*Женско сърце*" (1935). За разлика от предишните книги, тук всички отделни разкази имат самостоятелни сюжети, които са обединени от идеята за **християнската добродетел**. В този смисъл женското сърце е символ, валиден и за мъжките персонажи, действащи според предписанията на библейските ценности. Съвсем не случайно Йовков поставя "Серафим" на първо място в сборника, защото разказът най-характерно извежда линията на добродетелния жест като водеща. Трябва да кажем, че от формална гледна точка това е един от най-съвършените Йовкови разкази.



"Овчар", худ. Иван Бояджиев (1927)

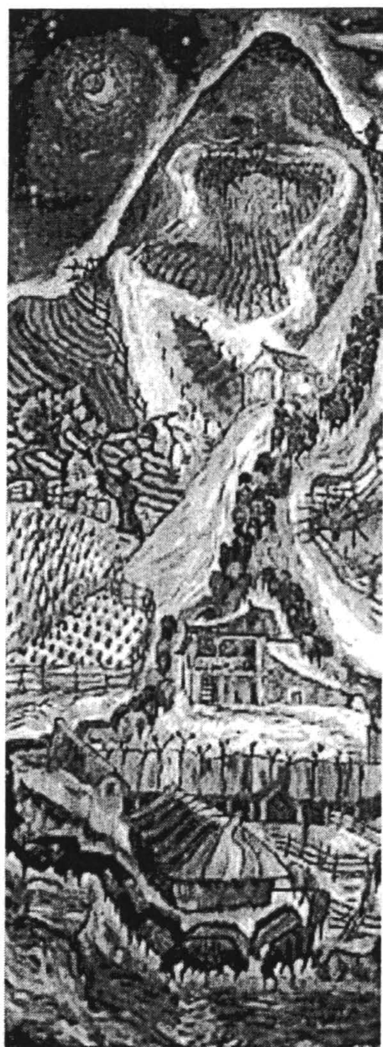
Двамата централни персонажи – Серафим и Еню – са представени изключително органично и живо. Те действат и разсъждават в художествения свят с реалистични характеристики, всеки със своята лична история и психология, а също така и със своята ценностна система. Авторът напълно се е отдръпнал от представяното фикционално битие и е оставил картината и диалогът сами да внушават. Независимо от този очевиден реалистичен план, цялата картина има и един втори план – символно натоварен, в който участват абсолютно всички изобразявани лица и предмети, независимо от тяхната значимост или незначителност в сюжета.

Без съмнение най-важните персонажи в този **символен план** са Серафим и Еню. Най-общо казано Серафим въплъщава идеята за *добродетелния християнски човек*, докато Еню – за *рационално мислещия индивид* в условията на икономически либерализъм. Независимо че присъстват в един общ свят и имат сравнително еднотипни ежедневни проблеми, двамата изповядват напълно противоположни ценности.

Изключително важна роля в разказа играят и свързаните с тях обекти – *палтото* на Серафим и *кафенето* на Еню. По един символичен начин те сгъстено представят *живота* на двамата герои. Докато палтото в някаква степен представлява самото отрицание на функцията, която една връхна дреха трябва да изпълнява, защото е "оръфано, разнищено, навред надупчено, навред кърпено", то кафенето е "дълбоко и хладно". Така се внушава бедността на единия и заможността на другия. И двамата персонажи са представени органично свързани със своите материални знаци – ако Серафим е "изгубен в окърпеното палто като в пашкул", то Еню влиза в своето кафене като истински господар. От друга страна, чрез тези символи Йовков показва обвързаността на героите с материалното. Докато Серафим очевидно не отдава никакво значение на състоянието на своето палто, то за Еню кафенето представлява не само средство за препитание, но го представя и като грижовен стопанин.

Този мотив бихме могли да проследим и в диалозите, които двамата герои водят. Може би най-важната линия в разговорите между Серафим и Еню е темата за палтото. И двата пъти тя е подхваната от Еню, който първия път препоръчва на своя познат да си купи ново палто, а вторият път изразява учудването си, че го е жертвал, за да услужи с парите на неговата братовчедка. В този смисъл последните диалози между двамата кулминират темата за *ценността на материалното*. Серафим и Еню действат и разсъждават според значимостта на собствената си идеология. Чрез Серафим Йовков разработва добре познатия библейски мотив за

ризата от евангелията на Матея и Лука: "На тогова, който би поискал да се съди с тебе и да ти вземе ризата, остави му и горната дреха." (Мт. 5.40) Така Серафим въплъщава идеята за *християнския идеализъм*.



"Нощна паша", худ. Златю Бояджиев

От своя страна действията и мисленето на Еню напълно са подчинени на прагматичната философия на *икономическия човек*. Той отказва да услужи на своята братовчедка, защото парите са на върха на неговата ценностна скала. Сантиментализмът на съпричастието и алтруизмът напълно отсъстват, не съществуват като добродетел. За икономическия човек имат значение само финансовите стойности и техните материални еквиваленти. Поради тази причина, когато Еню се опитва да разбере мотива на жеста на Серафим, той всъщност отново възпроизвежда собственото си разбиране за добруване. Непроумяването на това как някой би могъл да жертва собственото си материално благополучие, говори за абсолютната ценностна недиалогичност между двете съзнания и различната философия на техните жизнени принципи.

В края на разказа Йовков не определя кой принцип е по-добър или по-лош – на християнския алтруизъм или на материалния егоизъм. Но авторът великолепно показва победилата вяра на Серафим. Героят след като споделя своята надежда, че на оня свят вероятно ще получи не само ново, но и златно палто, за първи път отказва да погледне своя събеседник, впервайки усмихнат поглед към своя свят. По този начин християнската добродетел е представена от Йовков като устойчива и сигурна в правдата на собствената ценност, докато икономическият човек е оставен в смут и тревога от досега с един чужд и неразбираем нему свят.

В заключение ще кажем, че досегът на Йордан Йовков с румънската култура и литература има един неочакван и изключително ползотворен

ефект. В близката съседна страна той усвоява един начин на художествено изразяване и на литературно мислене, изключително различен от съществуващия в България. Напълно различен е и от тези на българските писатели, израснали под влиянието на западноевропейския модернизъм или на руския психологизъм. В Букурещ Йовков за първи път разбира какво означава религиозното мислене да е част не само от културата на народа, но и неотделим елемент от ежедневието на човека. В този смисъл чрез своето творчество той въвежда за първи път в българската литература библейските мотиви като органичен елемент от реалистичното изображение на своите разкази. Неговите герои по този начин изключително се доближават до мисленето и живота на българския човек – болезнено разкъсван между своя прагматичен рационализъм и идеалистически копнеж за доброта и красота.



ПО ЖИЦАТА

Още докато го бранеше от кучетата, Петър Моканина разбра, че тоя непознат селянин не се е отбил при него току-тъй, а го гони някаква беда. Затуй той се и ядоса на кучетата, нахока ги и пак погледна селянина: по червения елек се познаваше, че е от торлаците, откъм Делиормана. Висок, едър човек беше; но че е сиромах и като че ли сиромах се е родил - и това си личеше: ризата му беше само кръпки, едро и неумело шити, поясът му оръфан, потурите - също. Беше бос. Инак, да го гледаш - човек планина, но Моканина набързо го претегли в ума си и реши, че е от ония меки, отпуснати хора, за които се казва, че и на мравята път струват.

Селянинът поздрави, измънка нещо като "как сте, добре ли сте", но явно беше, че мисли за друго и друга грижа има в очите му. И като погледна някъде напред и посочи с ръка, той попита не е ли на тая страна селото Манджилари и колко път трябва да има дотам. Моканина му разправи и едвам сега забеляза, че на шосето беше се спряла една каруца с един кон. Тая каруца селянинът беше оставил, за да дойде при него. Вътре седеше жена, мушнала ръце в пазвите си, превита; ръченикът й не беше забраден, а с отпуснати настрани краища, за да й е леко. Че беше горещо - горещо беше, но Моканина знаеше, че когато жените отпуснат тъй ръченика си, мъчи ги не толкоз жегата, колкото нещо друго. Отзад в каруцата, завита донякъде с черга, сложила глава на черни селски възглавници, лежеше друга жена, по-малка, навярно момиче. Тя гледаше настрана и лицето й не се виждаше.

- Ти май болно имаш - каза Моканина.

- Имам. Една момичка имам болна.

Селянинът погледна към овцете, запладнени на поляната, задържа очите си над тях, но не ги виждаше, а погледът му, пълен с грижа, тъй си и блуждаеше.

- Бе тя нашта каквато е - рече той, - остави я!

- Не си тъдявашен ти, отде си? - попита го Моканина.

- От Кичук Ахмед. Надежда му думат сега, при Канарата. Дохадял съм тъдява. Аз ходя из селата, продавам хума - хубава хума излиза в наше село. Хубава е, купуват я жените. Когато сляза надолу към морето, купувам пък за насам кое риба, кое грозде, кое как се случи. Сполай на бога - прехранваме се. Само да не беше ни се случила таз бела...

Той седна на земята, извади кожена кесия с тютюн и започна да си прави цигара. Моканина седна до него и видя как дебелите му мазолести пръсти трепереха, като свиваха цигарата.

- Не ни траят децата - започна той. - Измряха ни две-три още малки. Ей туй ни остана само (той погледна към каруцата). Гледали сме го като очите си. От устата си съм отделял, да му купя нещо, да му направя дреха, та да не му е мъчно, като гледа другите. Нейсе, даде господ, запазихме го досега. А от някое време - зачама. Няма нищо, а вехне. Слушам, думала на майка си - мъчно й било, че дружките й се изпоженили, а тя още стояла. "Що се кахъриш, бе чедо, думам й, и твоя късмет ще излезе. Що гледаш другите? - Богати са. Сегашните ергени тъй са - богати жени търсят. И ти ще се ожениш, гледай си работата, не си престаряла."

- На колко е години?

- Към двайсет. Сега на Богородица ще стори двайсет.

- Е, че младо е момичето.

- Младо, ами.

Селянинът замълча и пак загледа овцете, без да ги вижда. Някъде наблизо сред жегата пищеше жътвар.

- Това лято ми се замоли да съм я пуснел да иде да жъне. Сиромаси сме, нуждаем се, ама като я гледах такава слабичка, болнава, не ми се пущаше. "Моля ти се, тейко, пусни ме, и аз искам да ида с момичетата." Хубаво, като е тъй, пуснах я. Сега какво е станало, не бях там, не зная. В кърa лягаха, в кърa ставаха. Зная го тъй, както ми го разправи тя. Веднъжка жънали цял ден, вечерта яли, после пели момичетата, смели се. Легнали си. Нонка - тъй се казва моето моиче - си легнала и тя. "Легнах си, кай, тейко, между снопите, под един кръстец, легнах си на завет, да не ми духа и се завих. И съм заспала. По едно време усетих, кай, нещо тежко, нещо студено, ей тук на гърдите си. Като отворих очите си: змия!"

- Бре!

- Ами, змия. Навила се е и легнала на гърдите й. Извикала, па с всичкия си страх я сграбчва и я захвърля!

- Захвърля я! По жътва става туй. Чувал съм, змия е влизала и в устата на някоя жена. Ама да я ухапала, не я е ухапала, нали?

- Не, не е. На гърдите й легнала, зема я и я хвърля! Тъй ми разправи. Сън ли е било, истина ли е било - не знам. Оттогаз момичето не го бива. Ей го, изсъхна като вейка. Гръдта го боли. "Там, кай, дето беше змията, ме боли."

- Ама работа, ама работа! - чудеше се Моканина. - Ами сега де го водиш? На доктор ли?

- Дохтори: колко дохтори променихме. Водя го сега аз... хм... как да ти кажа... На мен да остане, не вярвам, ама жени нали са, пък болна е, чедо е...

Гласът му трепна и той замълча. Загледа се, затегли без нужда ту мустаците си, ту брадата си, небръсната отдавна, корава, прошарена с цели снопчета от бели косми. Нямаше нужда да казва някой на Моканина, че всеки бял косъм беше белег на една грижа.

- Онази вечер - продължи селянинът - додоха си нашенци от скеля. Продумали каквото продумали - знам ли? Охолни хора, може и шега да си бият. Пък дотърчава тогаз у нас Стоеница, кумица ни е, една устата, една много знайница. "Гунчо, вика още от вратата, късмет си имал, късмет имала и Нонка. Хайде да е на хаир." "Какво има?" - думам. "Дошли си от скеля Никола и Пеню, Сидеровите, те казват, че в Манджилари се явила... явила се една бяла лястовичка! Досущ бяла, като сняг." "Е?" "Ти, кай знаеш ли що е бяла лястовичка? Тя, кай, на сто години я се появи веднъж, я не, ама който я види, от каквато и болест да е болен, оздравя! Гунчо, кай, да вървиш, хич да не стоиш. Заведи Нонка. Ех, може ли - заплака момичето, залови се майка му. И на, дойдохме.

- Ама истина ли е? - извика Моканина. - къде била таз лястовичка?

- Нали ти казах, тук се явила, в Манджилари.

- Бяла?

- Досущ бяла.

Както беше учуден, Моканина се озърна и погледна към шосето: всеки ден запладняваше стадото все на тая поляна, но като че едвам сега забеляза колко много лястовички бяха накацали по телеграфната жица. Пък и не беше чудно: наближаваше Преображение господне и по това време лястовичките и щъркелите се събираха, да си ходят. Толкоз много бяха лястовичките и тъй на гъсто една до друга бяха накацали, че жицата беше увиснала и натежала като броеница. Много, но все черни.

- Та затуй съм дошел - каза по-смело и с облекчение селянинът: - Рекох да те питам, може да си я виждал, може да си я чувал...

- Не съм, братко, не съм. Бяла лястовичка? Нито съм чувал, нито съм виждал.

Но веднага Моканина се досети, че може съвсем да отчая тия хора, и каза:

- Пък може да има. Може. Бял бивол, бяла мишка и бяла врана - има. Може да има и бяла лястовичка. Пък и трябва да има, щом се е чуло...

- Кой знай? - въздъхна селянинът. - На мене да остане, не вярвам,

ама жени нали са...

Той стана да си ходи. Трогнат, Моканина също стана да го изпроводи и да види момичето. Като стигнаха до шосето, майката - жълта и сломена от тегло жена - още отдалеч загледа мъжа си, като че ли искаше по лицето му да познае какво е научил. Момичето още стоеше обърнато настрана и гледаше лястовичките по жицата.

- Човекът каза, че селото било близо - каза селянинът.

Като чу гласа му, момичето се обърна. Слабо беше, изпод завивката едва личеше снагата му, стопена от болестта, лицето му беше восък, но очите му бяха още светли, още млади и усмихнати. То гледаше ту баща си, ту Моканина.

- Нонке, тоз чиляк виждал лястовичката - каза селянинът и погледна Моканина. - Ей в онуй село била, е! Хайде дано я видим и ние!

- Ще я видим ли, чичо? - продума момичето и ясните му очи светнаха.

Нещо се надигна в гърдите на Моканина, задуши го, очите му се премрежиха.

- Ще я видите, чедо, ще я видите - високо заговори той. Аз я видях, ще я видите и вие. Аз с очите си я видях, бяла такава, бяла. Ще я видиш и ти. Да даде господ да я видиш, чедо, да оздравееш... я, млада си. Ще я видиш, аз ти казвам, че ще я видиш... и ще оздравееш, чедо, не бой се...

Майката стисна очи и заплака. Високият, едър селянин се закашля, хвана коня за юздите и го поведе.

- Хайде със здраве! - викаше след тях Моканина. - Близо е селото. Все по теля, все по теля!

Той дълго стоя на шосето и гледа подир каруцата. Гледаше майката с черния й чумбер, момичето легнало до нея, високият селянин, който крачеше прегърбен и водеше малкото конче, а над тях, между всеки два телеграфни стълба лястовичките се разхвърчаваха, после пак се връщаха и кацаха на жицата.

Замислен, Моканина се върна при овцете си и се залови отново за цървулите, които правеше от нещавена волска кожа. "Бяла лястовичка - мислеше си той. - Има ли я!" Но нещо го подпираше в гърдите, мъчеше го. И като пусна шилото и погледна към небето, той извика:

- Боже, колко мъка има по тоя свят, боже!

И пак се загледа подир каруцата.

АЛБЕНА

На пътя между кръчмата и Хорозовата мелница беше се спряла една каруца, готова за път. С тая каруца двама стражари щяха да закарат Албена в града. Из улиците и през дворищата тичаха жени да гледат и тъй като бяха наскачали, както работеха, бежешката се попреграждаха, или пък свличаха ръкавите въз ръцете си. Към каруцата рукнаха и всички ония, които бяха в мелницата, а пък никога там не беше се струпвало толкова много свят, както сега срещу Великден. Горе на баира се виждаше къщата на Албена, отдето щяха да я изведат. Страшното убийство, което беше станало в нея, като че с нещо беше я белязало и отвън и, докато другите къщи бяха измазани и светеха от чистота, с бели стени и сини первази, къщата на Албена беше напусната, зацапана и разкъртена, като че ударена от гръм. Двамата стражари бяха там, единият до вратата, другият до прозореца, а вътре беше Албена.

Много неща, много дребни случки, които инак биха останали незабелязани или щяха да се забравят, сега се припомваха и се разказваха не за първи и не за втори път. Всеки искаше да покаже, че е предугадил и усетил нещо. Имаше селяни, които чакаха ред на мелницата още отпреди три-четири дни и затова се смятаха близки свидетели на случката. Някои от тях с най-големи подробности разказваха де и как бяха седели един ден; как най-напред приказвали за щъркелите, че били дошли рано; как после погледнали нивите и заприказвали коя друга година са били също тъй зелени, тъй гъсти и братясали, та е ставало нужда да пущат добитъка, за да ги поутъпче. Чак след това - разказваха те, - като гледали насреща как жените се трепят да мажат и да чистят за Великден, видели и Албена да ходи из двора. И отдалеч, по вървежа и по правата и снага, се познавало колко Албена е хубава. Но нито тоя ден, нито на другия Албена беше слизала на чешмата при кръчмата, или пък на мелницата, дето работеше мъж й Куцар.

Ако убитият не беше тоя Куцар, надали някой щеше да го помене. Той беше неугледен, тромав и прост човек, който само работеше и мълчеше. Неуморим като машина, цял посипан с паспал, той мъкнеше тежките чували и, макар всеки ден и всеки час да беше там, срещаха го и го отминаваха, като че не беше жив човек, а вещ. Отначало говореха за него, но колкото да се почудят как е могло такова плашило, като него, да вземе

такава хубава жена, като Албена. "Хубавата ябълка свинята я изяда" - казваха, но после престанаха да говорят и това и повече не се занимаваха с него. Куцара бяха го забравили и в село. Сега някои си спомняха, че през последните дни тоя мълчалив и търпелив човек неочаквано беше станал нещо налютен и ядосан. За него един господар само имаше - Нягул, майстора на камъните на мелницата. Него той слушаше, нему се подчиняваше като роб. Но ето два-три дни преди да стане убийството, когато Нягул му говореше нещо отгоре, Куцар се разтреперваше, мърмореше нещо и го гледаше изкриво, като бик. Изглеждаше, че самият вид и самият глас на Нягула го ядосват.

В сряда през страстната седмица се чу, че Куцар умрял, и докато се питаха как и от що, разнесе се слух, че бил убит. Детето му, мъничко дете, едва на две години - и тъкмо в това виждаха пръст божи, - беше казало, че през нощта майка му хвърлила престилката си връз лицето на баща му, а един човек влязъл и зел да се бори с него. Той бил с палто, а на палтото имал кожи. Това беше казало детето и повече не трябваше. Албена се призна и изповяда истината. Но кой беше мъжът - това тя, въпреки всички увещания и заплашвания, не обади.

Оттук нататък пръв свидетел по тая работа беше дядо Власю. Човек без работа, веселяк и бъбрица, той всеки ден обикаляше около кръчмата при мелницата, както псетата обикалят касапите. Запият се някои, дядо Власю се попримъкне до тях, смее се с тях, пее с тях и - на масата дойде чашка и за него. Тук, на кръчмата до мелницата, той завари един човек с късо шаечно палто и с кожи на яката. Беше рус, хубавеляк, калпакът му блъснат назад и перчанът му разбъркан. Познаваше се каква магия е паднала на главата му: другите викат, пеят наоколо му, а той като че е глух - все Албена гледа как ходи из двора и все за нея подпитва. Стоя два дни и се изгуби. А на сутринта се чу, че Куцар е убит.

Добро момче беше, с него дядо Власю беше ял и пил, но пък и истината не можеше да крие. По неговите думи разбраха кой и отде е тоя човек с коженото палто и го затвориха. Сега следователят го разпитваше в общината. Казвал, че нищо не знае. Може. Но скоро и той щеше да си отземе и също като Албена щеше да си каже правата.

- Идат! - извика някой. - Карат я Албена!

Навалицата около каруцата трепна; отгоре,откъм баира, идеше Албена и след нея двамата стражари. Всички знаеха, че като последна милост Албена беше поискала да и позволят да се облече, както си иска. Затова беше се и забавила. Ето че идеше пременена, както рядко бяха я виждали.

- И защо се е нагиздила - рече някоя, - на сватба ли отива, или на бесило!

- И на въжето иска да е хубава.

- Пустата и хубост! Тя я изяде...

А дядо Власю, който също беше тук, току размахваше тоягата пред

себе си. Седи, седи и пак замахне.

- Е, дядо Власе - засмя се една булка, - с дяволите ли се биеш? Какво току махаш?

- Махам аз. Гледам дали ще стигна да я цапардосам, като мине. Да я храсна аз по главата, че да види. Тук и е съда нея, тази гивиндия...

А Албена беше вече близо. Тя вървеше напред, а след нея двамата стражари. Нямаше човек, който да не познаваше Албена, но като я видяха, пак отблизо, всички затаиха дъх. Албена си беше същата Албена, само че не се смееше, очите и не играеха, както по-рано, а наведени под тънките вежди гледаха надолу. Носеше син сукман и къса скуртейка с лисици. Ръцете си държеше смирено отпред, като че отиваше на черква. Но когато тя се намери между двете стени от хора и дигна очи, тоя поглед, който познаваше всеки мъж и който сега беше още по-хубав, защото беше натегнал от мъка, и тия тънки вежди, и това бяло лице - от нея сякаш полъхна магия, която укротяваше и обвързваше. Грешна беше тая жена, но беше хубава. Жените, които се канеха да я хулят, тъй си и мълчаха, а патерицата на дяда Влася не се и помръдна.

И в тая тишина, в тия няколко мига стана чудо, обърнаха се и най-коравите сърца, жалост и доброта светна в очите на мъже и на жени.

- Мари, Албено, мари, дъще - проплака женски глас, - какво направи, Албено!

- Ах, Албено, Албено!

Албена се спира.

- Лельо Димке - вика тя, - прощавай! - После, като се обърна на другата страна: - Люцо, Тудорки, Савке, прощавайте! Сбогом, сбогом ви на всички!

Мнозина вече плачеха. А Албена вървеше все тъй спокойно скръбна, все тъй хубава.

- Прощавайте! - извика тя на всички. - Млада съм, сгреших. Прощавайте!

Захълцаха хора и се стълпиха към нея. Жените наваляха най-много към нея, а стражарите ги връщаха. Тогава нейде отзад, гневен и разтреперан, се чу гласът на дяда Влася:

- Момчета, дръжте, не я давайте. Какво е селото без Албена!

Албена стигна до каруцата, качи се и, както беше права, извика още веднъж:

- Сгреших. Прощавайте!

После седна и замълча. Тогава доведоха детето и - същото, което я беше издало. И като видяха как тя го прегърна и целуна, не остана вече човек, който да не усети сълзи на очите си.

Изведнъж мелницата спря. Моторът, който непрекъснато дене и нощe

беше тупал горе в железния комин като сърце, изведнъж спря и замлъкна. Помислиха, че нещо се е повредило. Но ето из широките врати на мелницата се показа Нягул, майсторът на камъните, промъкваше се измежду колята и конете и идеше насам. "Може да е спрял мелницата, за да погледа и той" - казаха си някои.

Но Нягул си отвори път, дойде до каруцата и като си облече палтото - късо шаечно палто с кожена яка, - скочи на каруцата и седна до Албена. Ахнаха отвсякъде: ако Нягул се шегуваше, щеше да се смее, а той беше побелял като платно.

- Долу! - викна му стражарят и го хвана за рамото. - Слизай!

- Няма да сляза - продума Нягул. - Аз убих Куцара.

- Какво, какво каза... - завика Марин Чокоя, който беше кметски наместник. - И таз хубава, може ли?

Старшият махна с ръка.

- Право ли казва? - попита той Албена.

Албена кимна с глава и заплака. Около каруцата се натискаше плътна маса от хора. И сякаш сега се отвориха очите на всички и видяха, че и Нягул беше рус и хубавеляк, че калпакът му е бутнат назад, а перчанът му разбъркан. И носеше и той късо шаечно палто с кожена яка. Всичко стана ясно като ден.

Завикаха, загълчаха всички. Когато учудването попремина, жалостта към Албена изчезна в един миг. Жените пак я застреляха сочи, пълни с омраза, нейде назад се издигна патерицата на дяда Влася. "Кучката- викаше той, - развали още една къща!" Връз лицата на мъжете падна облак и макар че за Албена не казваха още нищо, като че не можеха да търпят и Нягула да седи до нея. Но всичко дойде тъй бързо и тъй неочаквано, че никой не знаеше още какво да мисли и какво да приказва.

Объркан беше и Марин Чокоя, кметският наместник.

- Не може да бъде - викаше той и гледаше като треснат. - Как тъй Нягул... всички го знаем, честен чиляк е, не може. Слезни, слезни, Нягуле!

- Карай! - извика старшият, който се беше качил на каруцата.

Но Чокоя хвана конете за юздите.

- Господин старши, моля, почакайте. Как може, човека има жена, деца. Демире - викна той на кехаята, - я отърчи да повикаш Нягулица. По-скоро!

- Карай! - повтори старшият.

- Накъде, в града ли?

- Не, в общината, при следователя.

И каруцата бързо потегли. Една жена дотича откъм мелницата, слаба, преди време остаряла, повехнала. Беше Нягулица. Отначало тя слушаше, без да разбира туй, което й разправяха, след това се втурна след каруцата, но се спря, тръшна се на земята и като закри очите си с ръце, заплака.

СЕРАФИМ

Един чудноват човек, нито селянин, нито гражданин, дрипав, окъсан, идеше към Еньовото кафене и самси Еньо, седнал отпред кафенето на сянка, не можеше да го познае кой е. Посред лято в тая страшна жега, тоя човек беше навлякъл дълго зимно палто, като попско расо, на главата му беше нахлузено смачкано бомбе, а краката му бяха обути с цървули. Но най-често очите на Еня се връщаха върху палтото на непознатия: едно време то ще е било синьо, ще е било от един плат, но сега нищо не личеше - оръфано, разнищено, навред надупчено, навред кърпено. И между безбройните разноцветни кръпки най-много се хвърляха в очи две-три много големи, взети сякаш от чувал или от най-проста аба и лепнати, както доде, с едър шев и избелели конци.

Човекът доде на две-три крачки и се спря. Той разбра, че Еньо не може да го позна, и малко обиден, с подигнати вежди, леко усмихнат, остави се да го гледа Еньо и зачака. Той беше мършав, дребен човек, изгубен в окърпеното палто като в пашкул. Лицето му беше сухо, черно с рядка черна брада, очите му, като у пияниците или у хора, които не са си доспали, бяха влажни и замъглени. Еньо продължаваше да го гледа втрещено, непознатия се усмихваше повече.

- А бре, Серафиме, ти ли си? - извика най-после Еньо. - Ух, да те убий здраве, да те уби! Не мога да те позная бре...

- Аз съм, бай Еньо, аз. Натурален като жив.. тъй да се каже... - аз пък рекох, че е таласъм. Помислих, че плашилото от даскал Тодоровата бахча иде насам. Да те вземе мътната, да те вземе. Мисли си: какъв ще е тоз изпаднал германец!

Серафим се засмя тихо, беззвучно, като поклащаше глава, той подпря на пейката тоягата си, сне и чувалчето, което носеше на рамото си. Всяка година, а понякога през година и през две, той се явяваше по тия места на Гергьовден или по Димитровден, когато слугите менят господарите си. Той беше от града, но търсеше работа по селата. Можеше да работи само лека, маловажна работа: на някоя мелница се приставяше да храни свинете, да чисти обора на някой хан, или пък пасеше един-два добитъка.

Де беше туй лято? - попита го Еньо. - Рано си напуснал, щъркелите още не са си отишли. Де беше?

- В Белица бях туй лято, на една керемидарница. Има един Панайот там, керемекчия, при него бях. Керемидите му пазех.

Той говореше ниско, като че се боеше да не го чуе някой, с разширени и учудени очи, а после изведнъж се засмиваше и между посинелите му устни светваха зъбите му.

- Сухо беше туй лято - продължи той, - добра стока изкараха хората. Ама и берекетя натъй по селата беше добър. А нашите българи, бай Еньо, кога имат пари, къщи правят. Като мина харман, че като надодоха ония турлаци с талигите, иззеха що керемиди имаше...

- Хъм... Взеха ги?

- До една. Три големи колелета бяха. Свършиха се. И чорбаджията, Панайот: нямам, кай, нужда от пазач, бай Серафиме, свободен си. Даде ми хака и... отряза ми китанцията, тъй да се каже...

Като каза това, Серафим се усмихна и тъй като беше съблякъл палтото си, стоеше сега, мъничек, слабичек. Щом остави палтото на пейката, той тозчас се попипа над кръста, по пазвата. Еню разбра, че там нейде е скътал парите си.

- Че вземи да си купиш едно палто! - посъди го строго Еню. - Все трябва да си изкарал някоя пара. Да си купиш едно палто!

- Ща, ща, бай Еньо. Едно палто ще си купя. Ще си купя, защото туй веке за нищо не бива. - Той погледна палтото и се усмихна - То е, тъй да се каже, добро за музея...

- Седни, седни да си починеш - каза Еню, след туй стана и влезе в кафенето.

Колкото можеше да се види през вратата, вътре в кафенето беше дълбоко и хладно. То беше проста сграда, като плевник, нямаше таван, двете стрехи се срещаха нависоко и между върлините, наслагани начесто, се виждаше сеното под керемидите. Едно лястовиче гнездо беше залепено до средната дебела греда.

Серафим, гологлав, със сплъстена посивяла коса, седеше на пейката, режеше по малко с една костурка от хляба си и сладко-сладко дъвчеше сухите залъци. Лястовичката, която имаше гнездо в кафенето, трепна с крилете си току пред лицето му, влезе вътре, повъртя се, след туй пак тъй бързо се стрелна навън. Две-три врабчета подскачаха към Серафима и той се пазеше да не мръдне, за да могат да си вземат някоя трохичка. Една жена запърполя с полите си и влезе в кафенето, но Серафим не я погледна. След малко жената заприказва високо и той даде ухо:

- ... Скъпо, всичко скъпо, кръстник Еньо! Какво да купим с две-три яйца, дето ги вземаме сутрин от кокошките? Едвам сварваме да си вземем по кривач сол и калъп сапун, та да се опе. Туй кибрит, газ - забравили сме го. Че барем да сме по-добре, да сме здрави кръстник Еньо, а то...

- Какво прави Иван? Как е сега?

- Как ще е Иван - лежи. Отде дойде таз болест, кръстник Еньо, отде дойде. Сега по Св. Богородица ще стане седем месеца, как не е похванал работа. Души го нещо в гърдите, подпира го ей тука е. Отслана, да го духнеш, ще падне. Не е добре, крьсник Еньо, жълт, черен, като пръст. Думат ми: заведи г в болницата, тури го на колата и го заведи в болницата.

- За болницата трябват пари - каза Еню.

- Трябват ами, как да не трябват! Жената въздъхна, след туй продължи: - Че нали ни умря из онзи ден, кръстник Еньо, и биволицата. Изкарах я сутринта здрава и читава, нищо й нямаше, а вечерта като си доде, гътна се пред сам вратника и умря. Душата ми се обърна, плакали сме, като че умря челяк...

- Болест има по добитъка - каза Еню. - И на мене ми умря една телица.

- Ни от месото зехме, ни кожата. Доде фелдшера и каза: не бива, кай, да ядете от нея, ще я заровите с кожата, с все... Ох, то нашето тегло! Не знам, не знам...

Жената замълча, но като се ослуша по-добре, Серафим разбра, че се шепне. Изведнъж Еню извика:

- Нямам пари аз! Отде ще ти взема пари да ти дам? Нямам...

- Не думай тъй, кръстник Еньо... моля ти се като на господа...

- Остави ме, ти казвам, нямам пари! - изкрещя Еню.

Жената млъкна и заплака. Серафим я слушаше как хълца и как вие като пребита. Ядосан, Еню се показа на вратата и погледна надалече, без да спира очи някъде. Серафим тихичко прибра хляба си и се изправи. Жената излезе от кафенето и си отиде. Тя тъй беше се забрадила, че лицето й не се виждаше. Но по вървежа Серафим разбра, че е млада.

- Пари ли иска? - пошепна той на Еня.

- Пари иска. Отде да й ги взема, аз банка ли съм? Искала да води мъжа си на болницата. Добре, ама като нямам? Като нямам, какво да дам? - сърдеше се още Еню.

- Значи, сиромашия. Сиромашия до шия, а? Тъй да се каже...

Серафим малко работеше, бавно пипаше, но не обичаше да стои празен. Пред къщата на Еня, която беше наблизо, бяха стоварени кой знай кога камъни и както бяха насваляни, тъй си стояха разхвърляни. Серафим ги прибра на едно място и ги нареди. След туй ходи за вода. След туй - поля пред кафенето и премете.

Вечерта Серафим остана на гости на Еня, но отказа да спи в кафенето. Той застана точно по средата на мегданя пред кафенето и там взе да си приготвя легло.

- Че са барем тука под стряхата бе, българино! - рече му Еню. - Дай

си гърба на стената, легни на пейката, ако искаш.

- Не, тук ми е по-добре мене.

- Ще ти духа.

- Не ми духа. Да ми духа сега, че като умра, няма да ми духа, няма да ми вей...

Той гледаше Еня и се усмихваше с насълзените си очи. "Страх го е да не го оберат" - помисли си Еню, като забеляза, че Серафим се попипва по пазвата. Той го остави да прави каквото си ще, затвори кафенето и си отиде в къщи.

На другия ден той се забави късно доде да отвори. Той завари Серафим седнал на пейката и както вчера, режеше си хляб с костурката и закусваше. Еню се изправи пред него, изгледа го продължително, след ту каза:

- Ти какво си направил?

- Какво съм направил! Никому нищо не съм направил - кротко отвърна Серафим.

- Дал си пари на Павлина, оназ, дето снощи беше тука, дето искаше пари от мене. Аз сега бях у тях, тя ми каза. Как тъй даваш пари на човек, който не познаваш? Че може да те излъже, може да не ти ги върне.

- Ба, ще ми ги върне тя. Нека заведе мъжа си на болницата, може да му помогнат докторите. А пък моите пари ще ги върне. На нас, помежду ни, условието знаеш ли как е? - Когато господ на нея - и тя на мене. Аз не бързам.

Еню прехапа устните си и замълча.

- А палто? С какво ще си купиш палто? - каза той.

- Че нали имам палто? Я го я! - Серафим взе палтото от пейката и го разгъна. Хубаво си е то мойто палто, нищо не му е...

Той се усмихна и леко поклащаше глава, като че броеше кръпките или като че си спомняше нещо. Десет и повече години има, откакто се кани да си купи палто. Докато беше млад, каквото изкарваше, изпиваше го. Сега вече не пиеше, защото твърде не беше здрав, но често даваше някому парите си, както беше ги дал тая сутрин на Павлина. Оттогаз на палтото му взеха да се явяват тия големи кръпки от сива аба.

- Хубаво си е то, мойто палто - продължи той с някаква особена радост в гласа си. - Аз като го позакърпя пак, ще прекарам с него и таз зима. Пък ако ми е писано, с него може и пред бога. То там, на онзи свят, туй палто може да ми помогне. Може пък там да ми дадат ново палто, златно, тъй да се каже, скъпоценно...

Серафим говореше с Еня, но не го погледна. Той пусна палтото на колената си, позагледа се пред себе си и се усмихна.



ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ

1904, 12 януари	В село Дебър (дн. Квартал на град Първомай) се ражда Георги Караславов.
1920	Печата първото си стихотворение в списание "Ученическа мисъл".
1922	Завършва гимназията в Първомай.
1923	Учи в Телеграфо-пощенското училище в София, където се увлича по комунистическата идеология. Изключен е, поради което се премества в педагогическото училище в Харманли. Участва в Септемврийското въстание.

1924	Работи като учител в родното си село. Публикува разкази в различни вестници.
1925	Става студен по агрономство в Софийския университет.
1926	Издава първата си книга – сборник разкази "Уличници".
1927	Излиза вторият му сборник с разкази "Кавалът плаче".
1928	Изключен е от университета като един от организаторите на студентска стачка.
1929	Записва се като студент в Карловия университет в Прага. За да се издържа работи като общ работник в пражкото предградие Спорживов.
1930	Връща се в България и завършва агрономство в Софийския университет. Активно пише журналистически материали.
1931	Издава репортажния роман "Спорживов".
	Редактор е на вестник "Поглед".
1932	Става редактор на хумористичния вестник "Жупел". Издава сборник с хумористични разкази "Изчадия адови".
1933	Публикува повестта "Селкор".
1938	Излиза романът "Татул".
1942	Излиза романът "Снаха".

1945	Работи в Политическото управление на армията.
1946	Издава повестта “Танго”.
1947	Става директор на Народния театър в София.
1950	Избран е за народен представител в Първото народно събрание.
1952	Става главен редактор на списание “Септември”.
	Излиза първата част от шесттомния епос “Обикновени хора”.
1958-1962	Става председател на Съюза на българските писатели.
1961	Избран е за академик на Българската академия на науките.
1980, 26 януари	Георги Караславов умира в София.

Мястото на Георги Караславов в историята на българската литература се свързва главно с неговите два романа “Татул” и “Снаха”. Един внимателен поглед върху текстовете, на които се спряхме до този момент, ще забележи, че едва сега за първи път споменаваме най-известния белетристичен жанр в литературата – този на романа. Естествено възниква въпросът дали в българската литература през този период жанрът е в криза?

Романът в България през след Първата световна война не само не е в криза, а дори напротив – в редица свои направления, особено що се отнася до историческия роман, е в истински разцвет. Силен стимул за развитието на романа оказват септемврийските събития от 1923 г. Едно от най-значителните произведения на Септемврийската литература е романът “*Хоро*” (1926) на Антон Страшимиров (1872 - 1937). Не случайно този роман се възприема и като най-стойностната творба в богатото наследство на писателя. В “*Хоро*” Страшимиров не само обвързва сюжета с драматичните исторически събития, но и изгражда множество текстуални

нива със скрити или явни препратки към библейски и фолклорни мотиви. Едновременно с това, той черпи идеи и отделни теми от своите изследвания в областта на душевността и народопсихологията на българина. В този смисъл "*Хоро*" е една най-интересните творби в българската литература, но едновременно с това и една от най-сложните.

Особено внимание трябва да обърнем на развоя на *историческия роман* в периода между двете световни войни. Стимулирани и подпомагани от политическата власт, писателите през 30-те години започват настойчиво да пишат произведения на исторически теми. До голяма степен целите, които се преследват с тези произведения, са чисто утилитарни – да се повиши патриотичният дух на българина след националните катастрофи, които претърпява страната през десетилетието. Създават се редица библиотеки като например "*Древна България*", които са финансирани от правителството с единствената цел да се обезпечат финансово авторите. В резултат се появяват стотици произведения, които в по-голямата си част са на много ниско художествено ниво. Но сред тези многобройни творби на историческа тема можем да открием и произведения като "*Ден последен – ден господен*" (1934) на Стоян Загорчинов (1889 - 1969), "*Солунският чудотворец*" (1930) и "*Дъщерята на Калояна*" (1936) на Фани Попова-Мутафова (1902 - 1977), тетралогията "*Жътва*" (1930 - 1933) на Константин Петканов (1891 - 1952), "*Братя*" (1927) на Добри Немиров (1882 - 1945), които имат важно място в развоя на историческия роман в българската литература.

Едновременно с Антон Страшимиров и мнозина други романисти полагат сериозни усилия да *модернизират романа*. Чавдар Мутафов например експериментира с експресионистичните езикови средства в "*Дилетант*" (1926), Николай Райнов (1889 - 1954) интерпретира християнската теологична мисъл в "*Между пустинята и живота*" (1919), Димитър Димов (1909 - 1966) гони възможностите на психологизма в "*Поручик Бенц*" (1938).

Разбира се, *реалистичната тенденция* също има своите сериозни представители в областта на романа, а Георги Караславов е от най-талантливите сред тях. Писателят е представител на **пролетарската литература**. В Русия през първото следреволюционно десетилетие пролетарските писатели защитават различни не само формални, но често пъти и идейни платформи. В България малко от тези художествени борби достигат в тяхната теоретическа пълнота и зрялост. Независимо от това и българските пролетарски творци спорят и дискутират относно

литературните принципи. В общи линии обаче, всички са обединени относно "обществената служба на литературата", "приоритета на съдържанието над формата" (Георги Бакалов) и основното място на пролетарския герой. Водещо изискване към пролетарските творци е реалистичното, но идеологизирано възпроизвеждане на действителността. По този начин те се противопоставяли на идеалистичното, според тях, изкуство на буржоазията, което имало за цел да отклонява представителите на работническата класа от действителните им проблеми и класовото им осъзнаване. Твърде често обаче, вместо живи и оригинални образи пролетарските писатели произвеждали шаблонни творби с елементарни диалози, водени от схематични и безжизнени персонажи.



"Гостенка", худ. Васил Стоилов (1927)

Роденото през 30-те години в Русия понятие "*социалистически реализъм*" все още било неприложимо към условията, при които се развивала България през този исторически период. Независимо от това, почти всички български пролетарски теоретици наблягат в своите статии върху необходимостта от съчетаването на реализма със социалното мислене върху обществените проблеми. Особено влияние в този смисъл изиграва

книгата на Тодор Павлов "*Обща теория на изкуството*" (1937). Само година преди нейното излизане авторът издава в СССР на руски език своя труд "*Теория на отражението*", който се възприема от съветската комунистическа наука за епохално продължение на Лениновите идеи за обективния отражателен характер на познанието. В България по това време името на Тодор Павлов има изключителен авторитет сред лявата интелигенция. Независимо от това, че в общи линии той преповтаря добре познатите философски постановки на Маркс, Енгелс и Ленин, неговите книги, особено в областта на изкуството, се възприемат от българските комунистически писатели като оригинални тези с важно теоретическо значение. В своята "*Обща теория на изкуството*" Павлов подчертава основната роля на реализма, който е базиран върху принципа на отражението, като най-плодотворен метод при отразяване на действителността. Доста страници авторът отделя и на значението на марксистко-ленинския мироглед, който трябва да ръководи твореца в процеса на създаването на неговата творба. В този смисъл литературата се осъзнава като обект на *социален анализ*, тя трябва да разкрива пряката зависимост между битието и съзнанието, теза, която за класиците на историческия материализъм има стойност на непоклатима догма.

В някаква степен естетическите постановки на Павлов представляват вулгарносоциологически превод на идеите на Емил Зола, които той развива в своята статия "*Експерименталният роман*" (1880). Докато френският романист показва "живия човек в обществената среда, създадена и променяна всеки ден от него, в която и той на свой ред постоянно претърпява някаква промяна", то според българския теоретик обществената среда трябва да се покаже като способна на промяна, благодарение на революционно осъзнатия човек. Като изключим чисто идеологическите постановки, отражателният характер на изкуството според Павлов съответства на натуралистичната теория на Емил Зола. Може би поради тази причина някои български изследователи откриват в романите "*Татул*" и "*Снаха*" влияние от френския романист. Това че първият от двата романа, "*Татул*", излиза година и половина след публикуването на теоретическата книга на Павлов предполага някакво идейно влияние от нея. Друг е въпросът, че след излизането на "*Снаха*" комунистическият теоретик осъжда Караславов, че се занимава да показва живота на кулаците (от руски език – богати селяни, експлоатиращи наемните работници), а не този на работническата класа.

До появата на двата романа, с които Георги Караславов влиза в историята на българската литература, авторът едва ли може да се похвали с нещо стойностно. Дори напротив, всичко, което издава до 1938 г., се вписва напълно в *идейното и формално клише на пролетарската литература*. Така например в своя ранен репортажен роман "***Споржилов***" (1930) Караславов плътно следва инструкцията пролетарското изкуство да възпроизвежда живота и дейността на работническата класа. Като се има предвид, че действието се развива в пражкото предградие Споржилов, в което авторът известно време бил общ работник, става ясно, че произведението е високо ценено от партийната критика и заради неговия интернационален характер. От чисто художествена гледна точка романът няма абсолютно никакви достойнства, така както и повестта "*Селкор*" (1936), заради която Караславов е арестуван и е изпратен няколко месеца в затвора. Обвиненията срещу писателя са, че с творбата си подстрекава към обществено неподчинение и извършва комунистически популизъм. Водещото в повестта е плакатният идеологизъм, гарниран със сухи и мъртвородени образи. Главният герой – Казака – ратай при най-богатия селски стопанин, постепенно се осъзнава и образова, попадайки сред комунистически другари, което в края на краищата го довежда до израстването му като класовоосъзнат индивид и бунт срещу бившия му господар. В края на повестта героят е представен като изграден революционер и селкор (съкращение на селски кореспондент) на комунистическата преса, пишещ своите дописки под благата усмивка на портрета на Ленин.



Корицата на втората книга на Г. Караславов "Кавалът плаче" (1927)

Колкото и невероятно да звучи, само след две години Георги Караславов ще издаде своя роман "*Татул*" (1938), който, заедно с малко по-късния "*Снаха*" (1942), ще се превърне в едно от най-стойностните в художествено отношение белетристични произведения в българската литература между двете световни войни. В "*Татул*" и "*Снаха*" авторът не изоставя идеологическите предпоставки, които го водят до този момент, но се отказва от това да ги експлицира и афишира, а ги скрива зад художествени алюзии и асоциации. По такъв начин вътрешната цензура, която Караславов си налага, за да избегне бъдещи нови проблеми с властта и полицията, всъщност ражда големия творец у него.

И двете произведения си приличат в чисто формално отношение – състоят се от по 31 нетитулувани части и имат обем от около 200 стандартни страници. Тези белези говорят за това, че авторът им е имал намерението да ги включи в един общ проект, състоящ се от четири романа, третиращи проблема за унищожителната сила на частната собственост. Вероятно поради настъпилите драматични години на Втората световна война, Караславов не успява да довърши останалите две произведения. Затова двата романа се разглеждат и четат като самостоятелни творби.

За какво се разказва в "*Татул*". Романът започва с погребението на Минчо – млад мъж, който, както се разбира, умира при нещастен случай. Шокът за цялото семейство е страшен. Майка му Марьола, жена му Тошка и брат му Иван сякаш едва при тропота на буците пръст върху ковчега осъзнават ужаса на сполетялата ги загуба. Семейството е една от бедните фамилии в отдалечено някъде из тракийското поле село. Те и до този момент трудно връзват двата края, а след смъртта на големия брат работите тръгват още по-лошо. Докато Минчо е жив, в семейството имало мир и



"Баба и внучка", худ. Владимир Димитров-Майстора

спокойствие. Той бил не само силната фигура в дома, но също така благ и любящ съпруг, работлив стопанин и добър оратор. Минчо е бил и активист на комунистическата опозиция – лежал в затвора заради своите идеи, които оформил с четенето на дебели книги. Смъртта му обаче не сплотява семейството, дори напротив – отведнъж променя взаимоотношенията в него. Марьола, която винаги е била студен и несърдечен човек, започва да се държи със снаха си още по-строго и грубо. Младата жена познава своенравния характер на свекърва си и преглъща подмятанията и злите погледи като ги отдава на мъката по загубения син. Самият Иван е учуден от рязката промяна в поведението на майка си и на няколко пъти се опитва да каже, че упреците към Тошка са несправедливи, но Марьола се нахвърля и срещу него. Най-накрая старата жена разкрива пред сина си притесненията си – законът позволява на Тошка да претендира за дял от имотите им. Почти всички вдовици от селото успели да измъкнат полагащите им се земи. Самият Иван, който до този момент никога не се бел замислял за това, сега започва да вижда в лицето на Тошка прикрита личност, чиято единствена мисъл е как по-бързо да напусне къщата им като вземе полагащите й се ниви. Това би било голям удар за двамата, тъй като с нивите, които имат, те и така едва преживяват, а освен това Иван напълно би загубил възможността да се ожени и да направи собствен дом. Независимо от това, младият мъж продължава да не одобрява поведението на майка си. Дълбоко в себе си той вярва, че майка му мисли само доброто и иска да го предпази от лично нещастие, но, от друга страна, оправдава Тошка, която не само с нищо не е виновна за смъртта на брат му и дълбоко страда за загубения си съпруг, но дори и през ум не й минава да напусне дома и да се ожени отново. В селото обаче се разпространява мълвата, че Марьола се държи грубо със своята снаха. Приятели и близки роднини на Иван го съветват да говори с двете жени, защото той вече е главата на семейството. Марьола решава да промени поведението си спрямо снаха си, защото иначе ще настрои хората срещу себе си. През дългите и безсънни нощи старата жена мисли как би могла да прогони Тошка, без тя да може да вземе нивите им. Разговорите с адвокати и съселяните я обезкуражават – законът е на страната на вдовицата. В своите неспокойни разсъждения само представата за смъртта на Тошка успокоява старата жена. Тя крои различни планове как да убие снаха си и най-накрая решава да я отрови с татул. Цяла зима Марьола се опитва да простуди младата жена, за да й даде вместо лек отровната отвара, смесена с вино, но така или иначе не успява в тези си намерения. Всички в дома един след друг се разболяват и

оздравяват, само Тошка нито киха, нито подсмърча. Самата Марьола като възрастна жена много тежко прекарва болестта. Мисли си, че няма да я преживее, но с грижите на Тошка и Иван отново става на крака. Един ден обаче вижда зачервените очи на снаха си и я чува да кашля. Разбира, че идва времето да осъществи плановете си. Измисля повод да изпрати сина си и внука си уж по работа при роднини и, правеща се на загрижена, предлага на Тошка отровното питие. Радостна от неочакваното поведение на свекърва си, Тошка го изпива без да подозира нищо и не след дълго се свлича мъртва.

И в "*Снаха*" Георги Караславов експлоатира подобен камерен сюжет. И тук се разглеждат взаимоотношенията в една фамилия – тази на Юрталана. Но за разлика от "Татул", където сюжетното действие обхваща само няколко месеца, в този роман се проследяват близо 10 години от живота на героите. За разлика от Марьола, Юрталана е един от най-богатите собственици в едно също така неназовано българско село. Той е трудолюбив и деен стопанин – знае кога какво да посее и как да го отгледа. Така малко по малко натрупва толкова много земя, колкото никой друг в селото няма. Подобно на Марьола, той е холерик по характер – нервен и недоволен, когато общува с надничарите, работещи земите му, а в семейството е студен и необщителен. Жена му – Юрталанката – е проста жена, която цял живот се е грижила за домашното стопанство и реда в къщата и никога не е имала каквито и да било други интереси. Двамата имат три деца, но романът се занимава почти само със Стойко, който е младежки отворен и сговорчив. Стойко е влюбен в Севда, чиито родители – Казълбашите, не са от най-богатите в селото, но домът им е винаги прегледен и уютно подреден. Майката на Севда, Казълбашката, много се радва на връзката на дъщеря й със Стойко – най-мечтания и богат жених в селото. Един ден Юрталана излиза да нагледа своите по-отдалечени ниви. Докато се разхожда с радост мисли, че както всяка година неговата земя е най-добра и плодородна. Забелязва обаче, че някой е брал от царевицата. Не след дълго зърва и крадеца – малко русокосо момче – и хуква да го гони. Детето взима преднина и в безпомощността си Юрталана грабва камък и го хвърля към момчето. За нещастие камъкът удря фатално детето в главата. Юрталана е отчаян от нещастието, което го сполита, но решава да скрие престъплението. Вечерта със Стойко тайно погребват тялото на малкото дете. Убитото момче се оказва син на един далечен роднина на Юрталана. Цялото село е учудено от изчезването на детето, а Юрталана напрегнат и с чувство на вина дава кураж на своя братовчед да продължи



“Жътвар”, худ. Владимир Димитров-Майстора

да го търси из големите градове. Малко по малко всички забравят за изчезналото дете, а Севда и Стойко се оженват и в дома на Юрталана пристига младата снаха. Въпреки че в богаташкия дом отношенията са по-студени отколкото в родната й къща, Севда се чувства като в приказка – радва се на своето щастие, защото Стойко я обича искрено и силно. Един ден двамата са на сватба, където Севда надпява селския певец и печели възхищението на всички гости. Вечерта Стоян галено й се кара, че не му е казвала за този свой талант, а тя го упреква, че сигурно и той си има своите тайни. Стойко признава, че само едно нещо е скрил от нея и й разказва за убитото момче. Севда е ужасена от престъплението, но бързо забравя за него, унесена във всекидневните грижи. Младата жена се безпокои повече от това, че годините минават, а тя така и не успява да забременее. Случва се и друго нещастие – Стойко се разболява и вече не може да работи. Баща му не вярва на оплакванията му и на лекарските

препоръки да си почива и да избягва работата. Едновременно с това, по-малкият му син, Алекси, който изпраща да се учи в големия град, хваща по лоши пътища – не учи и по цели дни стои из кафенетата. Юрталана се проваля и в опитите си да влезе в управата на селото, защото съселяните му не го обичат. Кулминацията на тези нещастия идва със смъртта на Стойко. Останала сама, Севда отведнъж осъзнава враждебността на чуждия дом. Юрталана се държи още по-хладно с нея и решава да прогони младата жена. Севда разбира, че не е желана в господарския дом и се прибира при родителите си, но Юрталана отказва да й даде полагащите й се вещи. Изпълнена с омраза към своите тъстове, един ден Севда се сеща за дълго пазената тайна и я разказва на родителите си. Баща й я подтиква да изнудва Юрталана като в замяна на мълчанието й я принуждава да поиска най-голяма нива. Юрталана е ужасен от това, че и друг знае за престъплението и започва да се пазари със Севда като й предлага други земи. Севда се чувства неловко, но не отстъпва – или голямата нива, или нищо. В края на романа Юрталана решава за по-добре да се предаде на властта след десет години прикриване, отколкото да изгуби нивата.

Не само в тези два романа Георги Караславов предварително залага една идеологически оформена теза, така той прави във всички свои произведения. В "*Татул*" и "*Снаха*" **идеологемата** трябва да разкрива *пагубното влияние на частнособственическата страст в капиталистическото общество*. Както добре знаем, тази постановка е крайъгленият камък на политикоикономическото учение на Карл Маркс и Фридрих Енгелс, според които капитализмът неминуемо ще бъде заменен от комунистическото общество, защото финансовите средства не се управляват от реалните си стопани – работническата класа, а от един малък елит – експлоататорите капиталисти. Поради тази причина първата дейност на революционното правителство в СССР е да осъществи национализация, т.е. да ликвидира частната собственост.. Според комунистическата идеология частната собственост подбужда в човека неговите егоистични интереси, предизвиква го към лицемерие и лъжа като потиска добродетелната му алтруистична природа. Заради собствеността човек за човека се превръща в звяр, нещо което изкривява същността му, защото по принцип той е осъден да живее в колектив.

В този смисъл като последователен и убеден комунист Георги Караславов предварително поставя идеологемата – да разкрие пагубните социални и психологически последици, които има върху обикновения човек фетишизирането на собствеността. Този процес трябва в края на

краищата да докаже, че пристрастяването към собствеността превръща човека в престъпник, в убиец. Това са идеологическите предпоставки, залегнали в творбите, но поради редица причини те не се шаблонизират, така както става при повечето пролетарски писатели, а се трансформират в изключително сполучливо реализирани, композиционно добре развити и психологически убедителни образи.



"Жътварка", худ. Владимир Димитров-Майстора

Темата за земята винаги е имала своето изключително важно място, дори може да се каже, че тя е основна за реалистичната линия в българската литература. Няма творба, представяща съдбата на обикновения селски човек, която в някаква степен да не засяга и проблема за източника на неговото препитание. Редица от големите имена в българската литература като Елин Пелин, Константин Петканов, Илия Волен, Йордан Йовков засягат в свои разкази *проблема за конфликтите*, които поражда наследяването, разделянето или просто стопанисването на обработваемата земя. В този смисъл идеологизирането на темата от страна на Георги Караславов се вписва в една общонационална и сама по себе си извънидеологическа плоскост. Социалното като първично намерение се влива и става част от психологическата и националната определеност на творбата. Караславов не би могъл да изгради убедително своя художествен свят, без да се докосне до много тънки и важни психологически национални характеристики, без да постави своите персонажи в един органичен

художествен свят. Неговите централни персонажи – Марьола и Юрталана – не са толкова въплъщения на социалния детерминизъм, който предопределя егоистичния им характер, а представляват сложен комплекс от психологически, социални и национални измерения, които оформят тяхното художествено поведение.

Замислени като произведения, в центъра на които трябва стои социалният фактор, "*Татул*" и "*Снаха*" в действителност се превръщат в творби, поставящи сложни и общо взето неразрешими **морални дилеми**. Без съмнение централните персонажи в двата романа са представени в негативен план. И Марьола, и Юрталана извършват престъпления и не могат да бъдат оправдани от морална гледна точка. Но Караславов подхожда спрямо художествената действителност, подобно на големите реалисти в европейската литература Емил Зола, Ги дьо Мопасан и Густав Флобер, оставяйки текстът да говори сам за себе си, без по някакъв начин да се намесва в него. Така персонажите му се представят пред читателя с вътрешните си монолози и размисли, осъждания и оправдания, а не чрез авторски морализаторски присъди.

Образите на Марьола и Юрталана се превръщат в едни от *най-убедителните отрицателни персонажи в българската литература*. Марьола, например, не е описана като демонично същество, което убива безскрупулно своята снаха, дори напротив. Героинята на Караславов през цялото време е водена от дълбоко хуманни и ценностно значими в национален аспект мотиви – желанието да предпази единствения си останал син от унизително и бедно съществуване. Именно тук може да се открие и един от най-интересните от психологическа гледна точка моменти в романа – начинът, по който Караславов чрез вътрешните монолози и размисли на героите показва скритата собствена правота на всеки един от тях. Марьола мисли, че Тошка ще ги напусне и ще си вземе полагащото ѝ се, докато Тошка в общи линии само страда от грубото поведение на тъща си, а Иван е разполовен в мислите си за двете жени – обича, но и се дразни от грубата си майка – страхува се от снаха си, но и ѝ съчувства.

Караславов засяга една изключително чувствителна черта в психологията на българина, която е *част от патриархалната йерархична ценностна система* – липсата на контакт, на говор, на общуване между членовете на фамилията. Нито веднъж тримата централни герои не стигат до разясняване на измъчващите ги въпроси, до откритото им поставяне и тяхното разрешаване. Диалогът в "Татул" е псевдодиалог, защото не води до изясняване на проблемите, а дори напротив – целенасочено се отклонява

от тях, избягва ги, постоянно отлага откриването на истината. Патриархалното съзнание е консервативно, затворено в собствените си ценности и предразсъдъци. То онтологично отрича разискването и разясняването на непознатото.

В този смисъл в своите романи Караславов в много по-голяма степен извършва *социална критика на консервативното патриархално общество и съзнание, отколкото на класовата разделеност*. И Марьола, и Юрталана са представени като лишени от всякакви извънлични интереси, отдадени на религиозни суеверия и предразсъдъци, както и на елементарните егоистични нужди. Всичко ново и различно или не съществува в съзнанието им (Марьола) или плаши със сложността си (Юрталана). Една от основните причини за смъртта на Павел например е недоверието, което баща му проявява към докторите.

В същото време *персонажите с по-различно мислене*, са представени като страхливи и несигурни. От една страна, такъв е Иван в "*Татул*", изграден като недостатъчно активен и инициативен. Основна причина за убийството на Тошка се оказва многократно отлаганият и в края на краищата така и не осъществен разговор между нея и Иван. Тошка дори и не може да предположи поради какви причини Марьола драстично променя поведението си спрямо нея преди да я погуби. От друга страна, Тошка и Севда, независимо от своята невинност и доброта, фактически са напълно безпомощни сред закостенелите и общовалидни патриархални взаимоотношения. Тошка е изградена като напълно пасивна натура, която при всяка по-мека дума на свекърва си, изпада в умиление и надежда и не смее да потърси утеха и помощ при близките си. Севда, от своя страна, действа стриктно съобразявайки се с социалните норми на света, в който живее.

Героите на Караславов са в много по-голяма степен продукт на ограничената затворена система на българското село, отколкото на неговите социални напрежения. Марьола великолепно въплъщава природата на този тип съзнание, според което *законът на рода е по-силен от закона на държавата и на морала*. Според нейното мислене няма грях, ако той остане извън очите и ушите на другите. Няма престъпление, ако то се пази добре в тайна. В този смисъл слуховете, които се носят из селото за нея, най-много я плашат. Поради тази причина тя предприема следващата крайна стъпка при защитата на своите ценности и право – престава да се доверява дори и на сина си Иван. Мъчителната борба, която Марьола води със себе си, дали да разкрие своите планове поне на сестра си и в

крайна сметка запазването на тайната, представлява триумф на ценностно ограничения патриархален свят.

Караславов не развива своя роман по модела на "*Престъпление и наказание*", твърде популярен и експлоатиран сред българските писатели, така както го прави в "*Снаха*". Дори напротив, моралният казус в "*Татул*" е тотално преобърнат. Независимо от отворения характер на романа, авторът нееднократно подсказва, че престъплението ще остане неразкрито. Марьола възпроизвежда в съзнанието си всички спомени за случайно починали хора от селото, които са си отишли здрави и прави, без да породят у никого и капчица подозрение. Освен това престъплението й е перфектно осъществено – няма свидетели и пред никого не е разкрила намеренията си. Тайната тя ще завлече и в гроба, защото последното нещо, което може да се очаква от героинята е проява на гузна съвест. Напротив в скалата на нейната ценностна система тя възстановява една несправедливост – премахнала е заплахата за своя род.



"Жътвар", худ. Владимир Димитров-Майстора

Напълно идентичен е представен *мотивът за мълчанието* в "*Снаха*". Знанието за убийството в рамките на семейството автоматично "амнистира" престъплението, защото по този начин то не съществува и за общността. Смъртта на Стойко и нетърпимият характер на Юрталана обаче предизвикват Севда да напусне дома и фактически тя се превръща във външен човек. По този начин тайната вече губи магията на защитеността в затворения дом. Тя се екстериоризира, става публично достояние и по този начин се легитимира като престъпление. Караславов в никакъв случай не превръща Севда в жертва на Юртаална. До голяма степен тя също е разкрита като продукт на същото това ограничено патриархално мислене, а и няма как да не е така. Първоначално тя по своему приема "закона" за мълчанието, когато все още е част от семейството на Юрталана много бързо "забравя" за престъплението. Но тогава, когато е водена единствено от интереса и омразата изведнъж си възстановява спомена, за да извлече полза или най-малкото удовлетворение, виждайки страданието на своя свекър.

Последното нещо, което може да се каже за образите на Марьола и Юрталана е, че представляват типажи. Дори напротив, те са едно сложно съчетание от чисто *психологически характеристики* – лош и груб характер, студенина и мнителност, *социални белези* – ограниченост, страх от справедливостта, фетишизиране на земята, и *национални черти* – издигането в култ на труда и семействеността. В този смисъл Марьола и Юрталана се разкриват като дълбоко драматични образи. Чрез тях Георги Караславов осъществява колкото социална критика, толкова и на анализ на една прослойка от българския народ – тази на консервативния български селянин, изолиран от света. И в този смисъл авторът успява в своите намерения, защото създава за българската литература изключително живи, плътни и убедителни образи, плод на една отминала епоха от българската история, ценностите на която обаче продължават да съществуват в съзнанието на редица от днешните българи.



СНАХА

4

Над земята се сипеше вече жегата на ясния летен ден, заливаше изпомачканите стърнища и редките угари и угасваше в посърналата зеленина на царевичните полета. Тук-там режеха върши и над оголените мамули, налени със зърно и разкривени над дълбоките карьци, се мяркаха бели кърпи, блясваха сърпове, прозвучаваха откъслечни песни, монотонни и жални.

Утъпканият край пътищата чернозем беше се напукал, земята като че ли искаше да си поеме дъх, премаляла от страшните горещини, зажадняла за влага и дъжд. Над хълмовете се сплитаха първите огненосветли жички на ранната мараня и нивите падаха и се губеха, уплетени под безкрайна и неуловима мрежа, просната от синкавите върхове на Стара планина до моравите очертания на Родопите.

По кривите междуселски пътища скърцаха коли, натоварени със снопи. Тези снопи бяха от най-далечните ниви, тях пренасяха най-после. На места Юрталана кимаше на ранобудните стопани, на места махаше високо с ръка:

- Добра среща! Добра среща!

Ако се случеше някой по-близък, дето му беше по сърце, той го спираше за малко, подаваше му кутията с цигарите и кимаше с глава към натоварената кола:

- Тежи ли? Тежи ли?

- Средна хубост.

Уморен, изпотен, той се дотътри до Еминаговото кайначе и се тръшна в сянката на самотната шипка. Някога – той го помни – това кайначе беше голям бистър извор. Беше каптирано и оградено с тежки дялани камъни от някой си Емин ага. Никой вече не помнеше този благороден турчин – отдавна, още по Сръбско-българската война през 1885 година, бяха се изселили всички околни турци, - но името на този незнаен благодетел

остана свързано с извора и с целия тъдявашен кър. Само че през Европейската война кайначето беше съсипано – една нощ кметът задигна камъните и сега то сълзеше като мътно, гуреливо око. Две-три жаби се гуркаха в зеленясалите му води, по плиткото дано шаваха мъмарици, червейчета, водни буболечки.

Юрталана се наведе, намръщи се, но пи. Нямаше нито канче, нито кратунка, всичко крадяха и изпочупваха проклетите му хора. Той се изправи, проломоти една тежка псувня и пое към нивата си, която започваше от Орловия дъб и се извиваше надолу чак до Змиин дол.

Ето, от тази царевица той чакаше най-много тази година. Тя беше засята малко по-къничко от другите, но на влага ли се улучи, времето ли беше такова, не можеше да се разбере, ала стана една царевица за чудо. Вършите й още не бяха за рязане, можеха да почакат до една седмица. Аслъ тъкмо докато да пренесат фия.

Юрталана отдавна не беше минавал насам, та не беше видял с очите си, че царевицата му е избуяла така и е завързала такова едро, здраво зърно. Гледаше я той и му ставаше леко, и гърдите му се издуваха, и дишането му беше дълбоко и сладко. Двадесет и два декара – цяло поле. Очите му не се откъсваха от високата стена на плодоносните стръци, от радост не сещаше страшната горещина, не бършеше потта, която се стичаше по челото му и по дълбоките странични бръчки стигаше до очите, смъдеше го и замрежваше погледа му. Той мигаше само и в ума му се премятаха купове мамули, претъпкани коли, проснатото на хармана зърно, капладисани чували и топчета новички, още непипани банкноти. “Да има ... да има... – пресмяташе той, като бършеше чело – да има най-малко пет хиляди килограма.” Няма да продава царевицата, ще я държи чак до напролет, да поскъпне, че тогава. Ще я продаде на цена, та да й види сладостта. Ама колкото и да мине, каквато цена и да му дават, все едно двайсет и пет хиляди лева ще вземе ...

Юрталана навлезе навътре. Гъста шума беше се сплела над каръците, едри мамули, обвесили ръждивокафяви ресни, се кръстосваха на всички страни и го тупаха по краката, по слабините и по кръста.

- Дее, по-полека! – гълчеше ги той галено. - Дайте пит да мина.

Ето, замисля се той, спомня си как я купи тази нива и се усмихна. Късмет. Насила му я тикаха в ръцете, дето има една приказка. Дотогава това място минаваше за слабоватичко. Току-що беше се върнал от войната, за ниви и за имот още не му се мислеше. Като всички фронтоваци и той не можеше още да се нарадва, че след тригодишни мъки и сражения е запазил душата си. Ала не щеш ли, изтърси се един ден при него Иванчо Поптодоров, на стария поп Тодора най-малкия син – продавал си дела, щял да се мести в града. Купил си там имотец, а не му достигали парите.

Юрталана му даде двайсет хиляди лева – като на шега. И взе гидицкото му момче, та склони. Какви години бяха тогава – плати я наведнъж, токуречи, с две коли пшеница. Преди години, още до Балканската война, Поптодоровите бяха я работили тази нива, но я бяха изоставили и се обърна тя на целина, безплодна и загубена целина.

Като я закупи, Юрталана се запретна, та я изора дълбоко, сетне събра миджии, откараха трийсетина коли тор, разхвърляха го навсякъде, изядоха една овца на шиш и се разотидоха. Впрегна пак Юрталана воловете и я изора втори път, но сега по-плитко. Засея я с пшеница и стана една пшеница – злато. Но не свърши с това. Още щом я ожъна, спазари се с Райко Мурджев, най-големия овчар в селото, да откара стадото си на егрек срещу две коли фиева слама. Въртя Райко овцете си няколко месеца из подметнатото стърнище, съвзе се тая нива, че като рече – ти сей, пък аз ще ти раждам! – та го не излъга ни една година.

Юрталана слезе надолу, зачервен от задуха и вълнение, намести се на стръмния синор под чадърестата круша и се загледа зад Зимиин дол към корията. От срещния гол бряг до ниската дъбова горичка всичко беше засято с царевица. Белезникавите цветове на високите стръци заливаха това зелено море като някаква нежна, пухкава пяна. По-сугарните царевици се отделяха и опитното око ясно можеше да различи тънките линии на техните синори. Юрталана гледаше упорито натам и очертаваше с поглед границите на най-младата царевица. Това е неговата царевица, той и там има нива, останала от баща му. Делиха я с брат си – тъмнозеленото петно отдясно е неговият дял.

"Ще намина да я видя и нея! – хрумна му изведнъж. – Не е много далече, а друг път надали ще мога да отскоча натам."

Юрталана пое надолу и потъна като в някакво бездънно море. Беше тихо, спокойно, задушно, отникъде не се чуваше нито звук, нито шум, отникъде не идеше дори сянка от полъх. Само от време на време, когато минаваше през тревясалите синори, в краката му се стрелкаше пъргав гущер. В такова време, сред такова място, сам, далеч от хорските погледи, Юрталана беше като у дома си. Той минаваше от нива в нива и по троскота и каръците, по гъстотата на стръците можеше да познае какъв е стопанинът – работлив или мързелив, нехаен или пресметлив. Но той знаеше всяка стъпка от този кър, нали из тези ниви, сред тези кории беше израснал!

- Аа, бай Стойо – мислеше гласно Юрталана, като се поспираше на едни синор, - не си натискал ралото, не си!

На друго място той прехапваше устни и гледаше завистливо:

- Я го виж ти Пъшин Гого – ще яде качамак!

Пред една малка нива той се спря слисан и дълго стоя, заковал алчен и ревнив поглед.

- Ето това е стока – рече само той и тръгна пак полекичка.

Юрталана нагази в ниска, пожълтяла царевица:

- Тази е на Диня Дръндавелов – обходи я той с ястребов поглед. – Не си натискал ралото, Диньо! – закани се той, като че ли стопанинът беше пред него. - Не пълнят хамбара тези вретена!

Юрталана спря пред синора на своята нива, свали си гуглата, избърса бавно и внимателно потта от лицето си и въздъхна радостно. Царевицата се отделяше от всички други царевици – буйна, натежала от едри мамули като бухалки.

- И на царевиците съм пръв! – отпусна се той, грохнал от задухата и дългия път. - Харно направих, че наминах да я видя.

Наистина съседите я хвалеха, но на тях той не хващаше твърде вяра. Такива са хората – чуждото им изглежда по-хубаво. Само едно – беше много сугарна. Допадна й един хубав дъжд, когато другите царевици бяха спекли вече зърното. И отпра още по-дълги листа, като че ли за втори път се засили да расте.

Юрталана се вгледа в един висок стрък и пламна:

- Кършили са за печене!

Но не беше само един стрък – мамулите бяха окършени наред и все край синора.

- Някой нехранимайко е мърсувал, ама де да видим! – закани се той. – Ще падне някой в клопката, та ще го питам сетне откъде изгрява слънцето.

Стъпките извиваха навътре. Крадецът беше обходил целия долен край и навсякъде беше направил поразия. Разбелвал мамулите на стръка и което зърно не му харесало, тай си ги и оставял.

- А, ще викам комисия! – реши Юрталана, позеленял от гняв. – Вълча работа – едно изял, сто съсипал...

Той се запъти към голямата круша по средата хем да си поседне на сянка, хем да види дали няма узрели круши. И както си вървеше, замислен и ядосан за голямата пакост, тъй си и остана прикован на място: счуха му се стъпки откъм крушата, долови някакъв шум, като че ли някой разгръщаше широките зелени листа.

- Някое добиче! – повдигна се на пръсти Юрталана и се вгледа.

Нямаше нищо, всичко се спотаи пак, само далече някъде по пътя тракаше монотонно кола.

През горещите летни дни много дръгливи овчарски кучета търсеха прохлада и спасение от мухите в кръстците из високите стърнища и под сенчестите дървета из царевиците. Някои крави бягаха от чердата и също пакостяха по къра. Из царевиците често скитаха и магарета, които най-напред си чоплеха невинно край синорите и след това хитро и бързо

хлътваха в царевиците. Но те обикновено спираха под някоя сянка и белеха лениво листата на мамулите.

- Куче трябва да беше – реши Юрталана. Кучетата изчезваха така бързо, без шум и без следа.

Но откъм крушата пак се счуха стъпки и листата пак прошумоляха.

Каквото и да е, той ще го залови, ще го отведе в общината, ще го предаде там и ще иска оценка на загубите. В такива случаи плаща онзи, който падне в клопката. Само трябваше да пристъпя предпазливо, за да го издебне. Ако е крава – кравите са много плашливи животни, - ще вирне рога, ще изфучи – и иди я гони. Но където и да иде, Юрталана няма да я остави. Ако е магаре, лесно ще се нареди. Хем бързо ще го хване, хем няма да бие пеша чак до селото ...

Между сплетените широки листа се мерна пъстра риза. Лицето не се виждаше, защото крадецът беше извърнат гърбом. Той беше разбелил един мамул и сега се мъчеше да го откъсне. Превиваше го горе, за да бъде без дълга дръжка, но, види се, работата не беше лека, защото пъшкаше от време на време. Юрталана прекрачи бавно два реда и се наведе в дълбокия карък. Виждаха се боси крачета и опърпани крачолчета на избелели памучни потурки. Две ръчички пипаха чевръсто. Момче! Кое ли ще да е? Да е свое, роднинско? Не, не е! Между високите стръци се показа една суха глава с четиниеста козина. Не се виждаше хубаво през гъстите листа, но на два-три пъти, когато то се мярна в отвора между двата реда, Юрталана можа да го зърне в лицето. Не беше ратайче-другоселче, но трябва да беше от долния край на селото. Юрталана не познаваше тамошните деца, но те все бяха се мяркали из улиците, по хора и сватби. Юрталана прекрачи още един ред, свит като котка, но момчето долови тези леки стъпки, отпусна ръце, разгледа се и се ослуша. И двамата бяха наострени, потънали в дълбоката тишина на задушната лятна пладня, през която нямаше никакъв полъх, и дори листата на дърветата бяха заковани. Стопанинът следеше жертвата си, дишаше сдържано, но дълбоко и кръвта биеше в слепите му очи. Трябваше да се бърза, защото малкият крадец можеше да го види и да хукне. Да знаеше барем от кои е, Юрталана ще го намери и в селото. Пък по-нататък комисията ще види какви поразии е направил. Но не го познаваше. По едно време момчето пак се изправи и пак се ослуша. Ала този път не разбра откъде го дебнат, защото се извърна към корията. Беше тихо, спокойно и нетърпимо горещо. Долитаха само откъслечни скърцания от натоварената кола. Понякога и те заглъхваха. Така спираха колите, когато се разместяха снопите или когато се счупеше нещо.

Голямата руса глава се наведе пак и ръчичките зацепиха върховете на зелените марули. "Ах, разбойник! – гледаше го Юрталана и кипеше от яд. – Как съсипва стоката!" Не можеше да трая повече, да се бави и гледа

тези поразии. Той направи клечешком две стъпки, вплете се в една тиквена властуна и падна в каръка. Момчето скочи като ужилено, огледа се като заек, видя го и хукна към корията.

- Стоой! – извика повелително Юрталан и се хвърли след него.

По слабините го чукаха едрите мамули, по лицето го шибаха метлестите цветове и широките остри листа. Той кривеше и чупеше стръци, спъваше се и се блъскаше от редица в редица. А момчето се провираше отдолу като лалугер, ситнеше с босите си крачета и вземаше все по-голяма преднина. На гърба му се премяташе широка сива торба с набраните мамули. Ей с тази торба през рамо и с тези мамули на гърдите ще го прекарат през селото, а отпред ще бие барабанът. Ще се сипне цялото село, та да го види за приказ и пример. Дете ли било? Че какво като е дете! Нека и старите да се поучат от него. Де що има хайдути-харсъзи, да се свият в черупките си. Ще видят кой е Юрталана и какво може да направи той. Ще го спипа, както и да тича и където и да иде. В миша дупка да се скрие, и оттам ще го измъкне.

Но момчето наближаваше корията. Ако се шмугне вътре, мъчно би го хванал. То ще се провира като гущер през храсталаците, ще се свие някъде и ще се спотайва като яребица. Ето на, тича като вихрушка, остава му още малко и ще се гмурне в корията.

Стой! – закани се пак Юртанала и гласът му, свиреп и страшен, като че ли още повече подплаши пръкналото момче. “Да му се не види макар! – косеше се Юрталана. Одеве тропаше кола по пътя, а още никаква я няма...” По това време полето осиротяваше, хората изведнъж го изоставяха като чумаво и потъваха в селото – из харманите и по дворищата. Едни вършееха с дикани, други бяха довършали и почистваха харманите, трети още свличаха снопи от далечните ниви и чакаха вършачката. Воловари, пъдари и случайни работници по къра се прибираха по това време на сянка край кладенци и извори. Кой беше луд да ходи сега из корията или да се шляе из запаления път?

Разгърден и задъхан, разчорлен и прашен, Юрталана се хвърляше като луд из високата царевица. Пред очите му играеха само залените върши на корията и голямата руса глава на малкия беглец. Той не гледаше вече къде стъпва, не пазеше крехките стръци, не разгръщаше с ръце широките островърхи листа, които го перкаха по лицето. И ето, момчето изостава, ще го настигне до пътя. Но на едно място Юрталана сплете крака, изви се и грохна по лице в дълбокия карък. “Ще го пребия!” – побесня той и се хвърли пак напред. В този див, нечовешки скок ръката му докопа някакъв ръбат камък. Момчето пак беше взело преднина, а до корията оставаха още тридесетина разкрача.

- Стой! – ревна Юрталана и замахна с камъка.

Момчето се похлупи по очи и не мръдна. Торбата с марулите се преметна и тупна пред главата му. Дясната му ръка беше превита, дланта опираше на челото до водата, сякаш то още се мъчеше да се запази от някакъв удар. Лявата му ръка беше протегната напред, в стиската си беше сграбчило малко пръст.

Юрталана връхлетя върху него. "Знаем ги ние тези дяволии – ухили се злорадо то. – Сега пък ще се преструва!" Имаше ги и такива хитри и корави деца – плачеха, та се късаха, без да си ги докоснал, правеха се на смазани от бой, без да си ги ударил, ритаха и пищяха, ако някой се опиташе да ги дигне, пъхаха пръст в носа си и цапаха лицето си с кръв, молеха се да ги пуснат и се кълняха в майчиното си мляко, че никога вече няма да помислят за лудории и пакости. И този хайдутин, о той се прави на пребит и нито пъшка, нито диша, като че ли е в безсъзнание. Мисли си, че така ще се отърве само с някое мъмрене. На село ще върви, на село. Да го видят всички – за приказ и за пример.

Юрталана го хвана за мишницата и го дръпна грубо.

- Ставай!

Но ръката на момчето беше отпусната, дланта висеше като претрошена. Пъстрата извехтяла ризка беше набрана към раменете, избелелите потурки бяха залепнали отзад, напуканите петички и ощавените почернели стъпала бяха изранени. То лежеше неподвижно и по тялото му не трепкаше нито едно мускулче. "Да се е спънало и да се е ударило лошо при падането? – погледна го озадачено Юрталана. – Къде ще се удари в тази рохка пръст! ... Да е в безсъзнание? Да не съм го ударил аз с камъка? Смътен, смразяващ страх рязна сърцето му. – Играе си с мене!" – окуражи се той, измери го от главата до краката и се наведе, та го хвана за ръката и крака.

- Ставай, разбойнико, да те науча аз как се бере чужда царевица! – кресна строго Юрталана и го обърна.

Голямата руса глава с четинестата коса се отметна настрани като откъсната. В левия ъгъл на устицата беше потекла слюнка и се беше полепнала пръст. Очичките му бяха полуотворени, големи ръждиви клепачи падаха върху тях и като че ли искаха да прикрият студения стъклен блясък на зениците. Юрталана отмаля и изстина, тръпки на ужас и страх пропълзяха от краката му, преминаха по гърба и изцедиха на челото му ситни капчици студена мъчителна пот.

- Ей, момче! – опули се той и раздърпа увисналата ръка. – Стани де, не си играй! ... Чуваш ли? Стани – нищо няма да ти сторя!

И като го прихвана внимателно, дигна го на ръце и го сложи в скута си. Момчето беше плещесто, набито – тежеше.

- Стани де, стани! – викаше той, задушен от вълнение, като го

шляпаше лекичко по бузата. – Хайде! ... Виж ме! Аз съм чичо ти Тодор ... Хайде прибери си торбичката, ще ти дам царевица, колкото си искаш.

Момчето като че ли се помръдна. Юрталана хлъцна обнадежден. Но то се изпъна само, прозя се едва забележимо и се отпусна.

Свърши.

Юрталана го гледаше втрещен, мигаше и му се струваше, че сънува страшен, мъчителен сън. Такива сънища му се явяваха, когато беше малък. И колкото по-мъчителни и страшни бяха те, толкова по-облекчено въздъхваше той, след като се събудеше. Не беше ли това такъв ужасен сън? /.../



НИКОЛА ВАПЦАРОВ

1909, 7 декември	В Банско се ражда Никола Вапцаров.
1924	Завършва прогимназия в Банско.
1926	Завършва гимназията в Разлог.
	Печели с конкурсен изпит място в Морското машинно училище във Варна.
	Отпечатва първото си стихотворение "Към светли идеали!" във вестник "Борба".
1927	Активно се занимава с българска литература и театър.

1931	Служи на корабите "Камчия" и "Дръзки".
1932	Работи като механик в Търговския флот и пътува по Средиземно море. Прибира се в Банско, след като завършва Морското училище. Започва работа като огняр в хартиената фабрика в с. Кочериново (близко до Благоевград).
1933	Става член на комунистическата партия.
1934	Оженва се за Бойка Димитрова. Изнася сказката "Трагедията на Яворов и Лора" по случай 20 години от смъртта на поета.
1935	Написва драмата "Вълната, която бучи".
1936	Уволнен е от фабриката в Кочериново и се премества със семейството си в София. Само на няколко месеца умира синът му. Работи като машинист в столична мелница и като огняр в Българските държавни железници. Публикува във вестника "Кормило".
1937	Печели литературен конкурс на списание "Летец" със стихотворението "Романтика". Публикува във вестник "Нова камбана".
1939	Умира баща му Йонко.
1940	Излиза единствената стихосбирка на Вапцаров "Моторни песни". Участва в редакционната колегия

	на вестник "Технически глас". Арестуван е в Банско заради "комунистическа пропаганда", но веднага е освободен.
1941	Редактира вестник "Литературен критик". Участва в акция за сключване на съюз между България и Съветския съюз, поради което е подведен под съдебна отговорност. Включва се в терористичните военни групи на нелегалната комунистическа партия.
1942	Пренася оръжия и радиостанции, осигурява квартири на членове на бойните групи. През март Вапцаров е арестуван от полицията. Малко по-късно са арестувани и други комунистически активисти. Осъден е на смърт чрез разстрел, заради противодържавна дейност. На 23 юли е разстрелян на Гарнизонното стрелбище в София.

През 45-годишното комунистическо управление в България, всяка история на литературата задължително завършваше разглеждането на междувоенния период с името на Никола Вапцаров. До голяма степен тоталитарната власт превърна пролетарския поет в икона – той трябваше да бъде талантлив, всеотдаден на вярата си и жертвоготовен. Животът и поезията на Вапцаров великолепно се вписваха в тази идеологическа матрица. Дори след демократичните промени обаче през 1989 г. името на Вапцаров продължава да присъства във всички учебни програми. Този факт красноречиво говори за това, че не идеологическите, а естетическите достойнства са водещия фактор при определяне на високото място на поезията на Никола Вапцаров в историята на българската литература.

Поезията на Вапцаров представлява сложно художествено явление, за разбирането на което трябва да се вземат предвид цял комплекс от

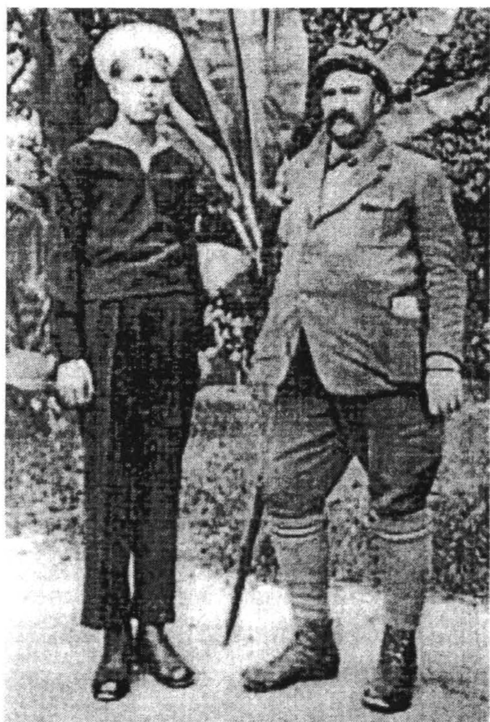
фактори, някои напълно извънлитературни. На първо място сред тях ще разгледаме **биографичните**. Вапцаров е роден през 1909 г. в Банско. Ако днес градът представлява един от най-модерните и колоритни ски-туристически центрове на Източна Европа и Балканите, то преди едно столетие, в годината през която се ражда поетът, той все още е в рамките на Османската империя. Банско се намира на малко живописно плато, оградено от трите най-красиви планини в България – Пирин, Рила и Родопите. От всеки кът на града се открива фантастична гледка към едни от най-високите върхове на Балканския полуостров – Вихрен, Тодорка и Кутело. Самият Вапцаров по времето на своето детство е виждал надвисналите планински склонове от самия двор на бащината си къща и обичал често да се разхожда из гъстите борови гори в подножието на Пирин.

След освобождаването на **Македония** през 1912 г. времената не са предполагали толкова поводи за естетически наслади, колкото драматични борби между различните политически македонски организации. Хората от този край на Балканите винаги са имали славата на буйни и пламенни глави, които не подбират средства при реализирането на плановете си. Не случайно в българската история едни от най-кръвопролитните и жестоки политически убийства са свързвани с привържениците на едно или друго крило на ВМРО (Вътрешна македонска революционна организация). И ако преди 1912 г. усилията на македонистите били обединени от общата цел за постигане на Освобождението, то след това настъпва разделение на различни фракции, защитаващи повече лидерските амбиции на техните вождове.

Дядото и бащата на Вапцаров добре илюстрират духа на тези процеси. Дядо му бива убит от турците заради своето участие в революционните борби, а *баща му Йонко* след участието си в освободителните комитски чети, след Първата световна война активно се включва във вътрешните борби на македонската организация. В края на краищата, след като повече от две години е държан като заложник от своите противници, смазан и изтормозен от болести, Йонко умира в една софийска болница.

Като дете Никола Вапцаров обичал да слуша разказите на баща си за комитските му подвизи из Пирин планина. Йонко участвал в една въстаническа чета с големия български писател Яворов, който в своята мемоарна книга "*Хайдушки копнения*" на няколко пъти споменава своя банскалийски другар. Този факт бил допълнителен повод за гордост на Йонко, който, ограден от децата си, разкрасявал още повече своите хайдушки разкази.

Така името на Яворов придобива допълнителна магия в очите на бъдещия поет. Още от детска възраст Яворов влиза в неговото съзнание като модел за поведение с ореола не само на талантлив поет, но и на смел борец за свободата на българския народ. По-късно Вапцаров не само ще научи наизуст почти всички стихотворения на Яворов, но и през първите години на своите ранни литературни опити съзнателно ще му подражава.



Никола Вапцаров с баща си в Морската градина на Варна през 1926 г.

Едновременно със своята дейност във ВМРО, Йонко има славата на един от най-приближените банскалии до царската власт в България. Цар Фердинанд го прави свое доверено лице и прекарва първия директен телефон в Банско от неговия дом до двореца в София, за да могат да имат бърза и удобна връзка. Нееднократно царят гостува в къщата на Йонко в планинския град, като води веднъж със себе си у Вапцарови дори германския император Вилхелм II. Естествено Йонко пази силна симпатия и към наследника на престола Борис III. Към увлеченията на своя син по левите идеи той винаги се отнасял с пренебрежение и отрицание. Опитвал се да му внуши, че комунистическият режим на Сталин е най-страшното нещо, което може да сполети една страна. До голяма степен страстта, с която Никола Вапцаров се вкопчва в комунистическите идеи, се дължи на чисто психологическата реакция на младия човек максимално да се освободи от силната личност на своя баща. Чрез тях той е намерил свое защитено поле и алтернативна самоидентификация пред човека, който изобщо не признавал неговото право на свобода и мислене. Само по такъв начин можем да си обясним почти религиозната вяра на Никола Вапцаров в утопичните комунистически.

Твърде много бъдещият поет дължи и на своята *майка Елена*, която е била рядко образован и интелигентен човек за своето време. Завършила

Американския протестантски пансион в град Самоков, тя не само знаела английски език, но проявявала специално отношение и към литературата. Всяка вечер тя събирала своите деца и им четяла различни книги или декламирала стихове на любими поети. По този начин Никола Вапцаров още от съвсем малък научава много стихотворения не само на най-големите български писатели Христо Ботев, Пейо Яворов и Иван Вазов, но и тези на Шекспир и Гьоте. Така можем да си обясним и факта, че единствената амбиция на Вапцаров била да се реализира в литературата. Това изобщо не се харесвало на неговия баща, който като всеки деен обществен човек, считал изкуството за празна работа. В края на краищата прагматизмът на Йонко надделял и след завършване на училище Никола Вапцаров бил заставен да се запише в Морското училище във Варна. Изненадващо обаче младият човек успял да се адаптира в тежките почти казармени условия като в същото време продължавал своето самообучение в литературата.

Четиригодишният период, който прекарва в Морското училище, не е празен период в живота на поета. Дори напротив, там Вапцаров за първи път е омагьосан от техниката. В редица свои писма той изказва възхищението си от красотата и логиката в принципите на машината. С интерес чете не само поети, драматурзи и белетристи, но и ръководства по механика и устройството на дизеловия двигател. Вероятно и поради тази причина през своя кратък живот никога не бил примамван от книжовна работа. Литературата изцяло владеела съзнанието и ценностите на поета и точно поради тази причина не искал да я превърне в занаятчийство. В София той сменя множество тежки професии, но най-дълго се задържа като огняр на локомотив в железниците. Така си спечелва прозвището огняря интелигент (по неговото стихотворение "*Огняроинтелигенска*").

Друг важен фактор за формирането на възгледите на Вапцаров изиграва **общественополитическата обстановка през 30-те и 40-те** години на XX век в България и в Европа. През 30-те години противоречията между буржоазната власт и обявената вече за нелегална комунистическа опозиция още повече се изострят. Комунистите обявяват всяко буржоазно правителство за фашистко, отхвърлят изборите като път за спечелването на властта и вярват, че единствено революцията по руски модел може да доведе до така бленуваното работническо управление. Техните радикални идеи предизвикват и съответните крайни мерки на управляващите. Във всички европейски държави след идването на власт на Адолф Хитлер през 1933 г. се наблюдават идентични процеси на политическа радикализация.

Елементарният принцип на отхвърлянето – който не е с нас, е против нас, не предоставял много голям разумен избор между Сталин и Хитлер. Поради тази причина има някаква закономерност в това, че през същата 1933 година, в която националсоциалистите окупират властта в Берлин, Никола Вапцаров става член на Българската комунистическа партия.



"Каменари", графика на Веселин Стайков (1938)

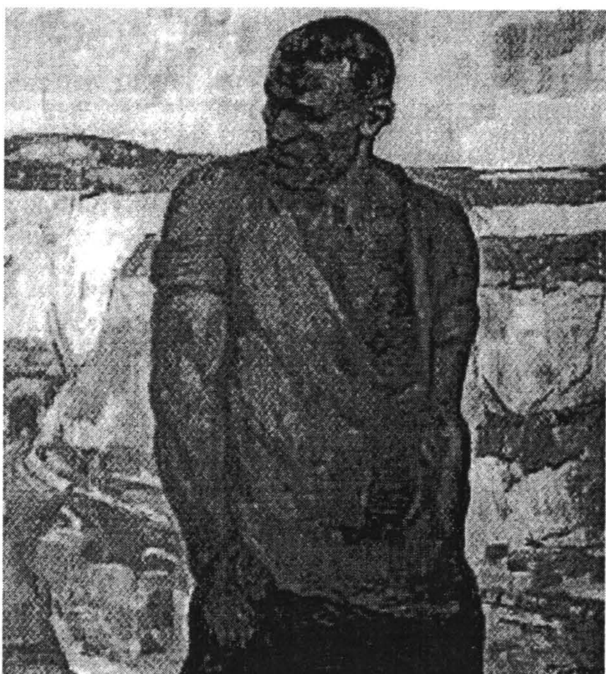
Никола Вапцаров води *активен политически живот* – занимава се с провеждане на агитационни събрания сред работническите колективи, придружени с литературни четения или театрални постановки. През 1941 г. обаче след прекратяването на договора за ненападение между СССР и Германия Българската комунистическа партия предприема политика на терористични акции срещу българското правителство и буржоазията. Целта е била чрез убийства и диверсии да се дестабилизира властта, която открито подкрепяла германската политика. В такава обстановка, когато всекидневно са прострелвани политически и обществени лица или са взривявани складове и влакови композиции, Никола Вапцаров активно се включва в конспиративната дейност. Пренася оръжие, участва в

организирането на атентати. Не след дълго е арестуван и осъден на смърт. Дори връзките с двореца, които неговият род поддържал, не могли да предотвратят изпълнението на смъртната присъда през 1942 г.

Независимо от своя активен конспиративен живот, Никола Вапцаров е по-скоро **интелектуална фигура**. Светът на книгите, на театралните постановки и на кинопрожекциите имал сякаш много по-реални измерения за него, отколкото самата действителност. Тази виртуална реалност на идеите и измислените образи изградила у него една форма на идеализъм, която той трябвало да адаптира към действителността. Може да се каже обаче и обратното, че чрез творчеството си поетът изграждал своята визия за бъдещето. Поради тази причина в неговите стихотворения се преплитат няколко художествени пласта на *символни системи*, които ще разгледаме по-внимателно.

Още от юношеска възраст Вапцаров усърдно не само чете и изучава поезия, но също така и пише стихове. Особено активен е периода, когато е курсант в Морското училище. От това време са запазени стотици негови стихотворения, а много други са изгубени. Във формално отношение повечето от тях са изградени чрез средствата на класическия стих като особено подчертано се долавя *влиянието на лириката на Христо Ботев и Пейо Яворов*. Многобройни са опитите на курсанта да се доближи до фолклорните стилизации на двамата класици, но така или иначе всичките му усилия остават в рамките на подражанието.

В този смисъл мястото на Вапцаров в **българската литература** е особено интересно. По това време българската литература все още има сравнително къса история – около 60-65 години. Минали са няколко поколения български писатели, но в по-голямата си част те силно са повлияни от чуждите образци. Можем да си обясним това с факта, че все още не е достигната онази дистанцираност във времето, онова "отстранение" от литературата, които да позволят на младите писатели да ползват творчеството на предходните поколения като тематичен и формален извор. Все още и ценностно не е отсято творчеството с необходимите високи художествени качества. Вапцаров е един от първите поети, които ползват българската литература като база, на чиято основа да положи собствените си художествени конструкции. Ако Яворов представлява най-безспорната и очевидна отправна точка, в неговото ранно творчество можем да открием силни влияния и от стиховете на Дебелянов, Лилиев и Кирил Христов. По-късно постепенно затихват преките заемки и мотиви от тяхната поезия, но безспорно и в зрялото му творчество продължава да се усеща специфичния интимен дух, който характеризира тези поети.


"Безработен миньор", худ. Стоян Сотиров

Важен фактор при формирането на лирическия език на Вапцаров играе **футуристичната руска литература**. Поетът не владеел никакъв чужд език с изключение на руския. Дори, за да сме съвсем точни, трябва да кажем, че той по-скоро ползвал руския език, тъй като никога не го е учил системно и задълбочено. Независимо от това е страстен почитател на следреволюционната руска литература, която до началото на 30-те години безспорно се развива интензивно. Любимият му поет е *Владимир Маяковски*, от когото знае наизуст множество стихове и поеми и не пропуска по време на сбирки да рецитира любимите от тях.

Без съмнение руският поет е един от най-известните и модерни автори по онова време. Той е водещата фигура сред т. н. *кубофутуристи* – радикално творческо крило на руския футуризъм, което изцяло отричат дореволюционното изкуство и пледира за напълно нов художествен език. Независимо от своята въторжена подкрепа на новата власт след 1917 г., футуристите са в яростна опозиция на пролетарските литературни организации, които не приемат принципите на експерименталното изкуство. Малко преди да се самоубие през 1930 г., Маяковски е принуден да стане член на казионната РАПП (Руска асоциация на пролетарските писатели), която само две години след тоталитарните чистки на Сталин остава единствената литературна организация под името Писателски съюз.

От Маяковски Вапцаров усвоява техниката на *ver libr* (свободния стих), употребата на *разговорния език* и важната роля на *синтаксиса* в стихосложението. Вапцаров научава, че не само музикалността на фразата превръща поезията в изкуство, но и че трябва да наблягa на *смисловото ударение,* за да постигне още по-голям художествен ефект. Но в същото време Вапцаров се различава от руския поет с това, че *почти не прилага*

неговия декламативен стих. Поезията на Маяковски основно била предназначена за четене в огромните зали, пълни с революционери и пролетариат, като сам той казвал, че неговите идеални слушатели са хората от "площада и улицата". Стиховете му трябвало да въздействат със своя близък до масите, разбираем и в същото време експлозивен език.

До голяма степен и лириката на Вапцаров има същите цели. Много негови съвременници разказват как по време на литературни четения залите, изпълнени с работници, изпадали в еуфория от неговите стихотворения и го принуждавали да преповтаря многократно любими пасажи. В същото време обаче, лириката на Вапцаров се характеризира с това, че *разказва за един индивидуализиран персонаж*, а не за колективния образ на новия комунистически човек. Вапцаров предпочита да представя малките революции, настъпващи в отделния човек, чрез които той открива своята вяра в едно справедливо общество, според тогавашните утопични представи на комунистическите активисти и писатели.

През 1940 г. излиза единствената стихосбирка на Вапцаров "***Моторни песни***". Във формално отношение произведенията в нея са разделени на четири дяла "**Песни за човека**", "**Песни за родината**", "**Песни**" и "**Песни за една страна**". Сами по себе си заглавията достатъчно красноречиво говорят за характера на отделните стихотворения. Първият дял "**Песни за човека**" съдържа 8 творби, част от които представят вярата и надеждите на лирическия аз в едно справедливо общество – "*Вяра*", "*Романтика*", "*Двубой*" и "*Писмо*", както и такива, показващи тежкото ежедневие на работника – "*Пролет в завода*", "*Завод*", "*Спомен*". Последното произведение – поемата "*Песен за човека*" представя чудотворното нравствено преображение на един отцеубиец.



Корицата на "Моторни песни", худ. Борис Ангелушев (1940)

Стихотворенията в "**Песни за родината**" са общо шест на брой – "*Родина*", "*Земя*", "*Песен*", "*Имам си родина*", "*Хайдушка*" и "*Елтепска*". Докато кратките две творби в третия дял "**Песни**" – "*Огняроинтелигенстка*" и "*Любовна*", възпяват философията на работника интелигент и неговото любовно чувство.

"Моторни песни" завършва с пет стихотворения, посветени на гражданската война в Испания – "*Испания*", "*Сън*", "*Песен на другаря*", "*Песен на жената*" и "*Писмо*". Както добре е известно през 1936 г. в Испания избухва гражданска война, след като лявото правителство на Кабалеро е свалено чрез фашисткия преврат на генерал Франко. В борбата, продължила три години, се включват много доброволци от цяла Европа, а почти всички европейски интелектуалци и писатели застават на страната на републиканците. Творците от България също не остават безраз-лични към събитията в Испания – пишат се множество книги и репортажи като естествено най-активни са републиканците. В центъра на своя цикъл "Песни за една страна" Вапцаров поставя един персонаж, назован Фернандес, който е борец в защита на републиката. В четири от петте стихотворения авторът просле-дява различни моменти от съдбата на героя: в "*Сън*" – барикадните мечти за бъдещия щастлив живот, в "*Песен на другаря*" – битката, в която Фернандес е убит, в "*Песен на жената*" – тревожното очакване на неговата любима и в "*Писмо*" – известието до майката на Фернандес за смъртта на героя.

Поезията на Вапцаров има един-единствен тематичен интерес, този на **заводския работник**. Съвсем не е случайно, че толкова често в неговите стихове се срещат думи и термини, свързани с работническото ежедневие като "завод", "машини", "трансмисии", "шум", "колела", "сгур", "сажди" и т. н. Работническата класа се възприема от всички пролетарски писатели като законният и единствен хегемон в победилото комунистическо общество. Като цяло отношението на поета към действителността е еднозначно. Животът се представя като **непосилно бреме**, а работниците са вкарани в безкрайния кръговрат на мъчителния робски труд и сигурната смърт ("*Завод*", "*Спомен*") или като **светла надежда** в утрешния ден, когато те самите ще са стопани на средствата за производство ("*Двубой*", "*Писмо*"). Мотивът за **несразимата вяра в по-доброто бъдещо общество**, се среща изведен като основен във "*Вяра*" и "*Романтика*". Бихме могли да открием разигран и мотива за **чудодейното нравствено преобразяване,** благодарение на досега с хора, повярвали вече в комунистическата идея ("*Песен за човека*").

В основата си тази поезия има функцията да изпълнява една чисто **идеологическа задача**, а именно да внушава определено *политическо послание*. Поради тази причина нейният език и форма са напълно различни от тези на интимната лирика, независимо че често пъти се занимава с душевните преобразования у човека.

Основна характеристика на уникалния свят на Вапцаровата лирика е нейната *комуникативност*. Почти всички изследователи говорят за специфичната "диалогичност", "дискурсивност", "разказност", които отличават стиховете на Вапцаров. Наистина внимателният поглед върху "Моторни песни" ще ни убеди, че почти всяко стихотворение притежава свой *сюжет*, който се представя в повече или по-малко разгърнат вид. Красноречив пример за това е, че стиховете могат да се преразказват по подобие на едно белетристично или драматургично произведение. Типичен и в същото време най-подробен е сюжетът на поемата "**Песен за човека**", където авторът представя спора на лирическия аз с една дама относно морала на човека (както в поемата се казва, спорът е на тема "Човекът във новото време"). В центъра на поемата лирическият аз представя разказ за едно престъпление – син убил баща си заради пари, след което е вкаран в затвора, там обаче "попаднал на хора / и станал / човек". В края на краищата преди изпълнението на смъртната присъда героят започва да пее песен, което породило страх в очите на стражарите, а пък звездите му се възхитили на смелостта. След края на историята дамата се разплаква, ужасена от драмата, докато лирическият аз със задоволство прави заключението "Той пеел човека. - / Това е прекрасно, нали?" Този опит за преразказ би трябвало да наречем кратък, просто защото пропуснахме повече или по-малко значителни елементи от лирическото сюжетно разгръщане. По подобен начин могат да се представят всички произведения от първата и третата част на стихосбирката – "*Песни за човека*" и "*Песни за една страна*".

Този специфичен вкус на Вапцаров към сюжетността в лириката можем да си обясним с неговия подчертан **интерес към изкуството на театъра**. Вапцаров цял живот се занимава с театралното изкуство. Сред работническите колективи поставя десетки пиеси от българския и световния театър като сам участва в представленията на повечето от тях. Автор е и на една пиеса, която дори предлага за поставяне в Народния театър в София, но получава отказ от тогавашния драматург. В лириката на Вапцаров "театралните" елементи са ясно откриваеми както на нивото на сюжета, така и на честото присъствие на диалози, обръщения и монолози.



“Към комунизъм”, худ. Владимир Димитров-Майстора (1945)

След 1989 г. в българската литература мястото на Никола Вапцаров бе поставено под съмнение. Това бе естествена реакция на дългогодишното култовско и силно политизирано четене на неговото творчество. Когато се появиха материали, обективно представящи конспиративната терористична дейност на поета, естествено се пристъпи и към преоценяване на смисъла на идейните послания на стиховете му. Редица изследователи отрекоха изцяло творчеството на Вапцаров, аргументирайки се с архаичната идеология, която той защитава. И от такава гледна точка

имаха пълно основание. Но, от друга страна, ако се базираме само на художествените факти, трябва да признаем, че във формално отношение поезията на Вапцаров извърши една изключително важна крачка напред в българската лирика. Той въведе темата за съдбата на работника и в същото време го направи по един напълно непознат, комуникативно активен и атрактивен във формално отношение начин. След Вапцаров българската поезия придоби свободата на формалното разиграване на всички възможни теми, защото той показа пътя, по който това е възможно да се извърши това с една антихудожествена сама по себе си тема – тази за заводския труд.

А иначе що се отнася до вярата му, "че утре ще бъде / живота по-хубав, / живота по-мъдър" можем вече само снизходително и с лека тъга да повторим едно от Исусовите слова "блажени ония, които, без да видят, са повярвали" (Йоана 20:29). До Втората световна война комунистите са били разделени на безнадеждни идеалисти и на безнадеждни терористи. Вапцаров по странен начин съчетава не само двата типа, но и още един – на изключително талантливия творец. И, както често пъти се случва, действителността рядко търпи прекалено усложнените конфигурации, поради което някак си набързо и безпредметно го изхвърля от живота.

Историята, която Вапцаров толкова обичаше и на която залагаше толкова надежди, защото вярваше в нейния предопределен ход (виж стихотворението "*История*"), иронично и палаво демонстрира своето непостоянство и игривост. Ако вярата в бъдещето за поета вече е едно безвъзвратно минало за нас, за което никой не би искал да си спомня, то поезията му ще остане в съкровищницата на българската литература като важен етап от нейното развитие, така както тази на Маяковски в историята на руската литература. Интересно е дали самият Вапцаров би се разсърдил на логичността на своята любима история, такава каквато фактически е.



ВЯРА

Ето - аз дишам,
работя,
живея
и стихове пиша
(тъй както умея).
С живота под вежди
се гледаме строго
и боря се с него,
доколкото мога.
С живота сме в разпра,
но ти не разбирай,
че мразя живота.
Напротив, напротив! -
Дори да умирам,
живота със грубите
лапи челични
аз пак ще обичам!
Аз пак ще обичам!
Да кажем, сега ми окачат
въжето
и питат:
"Как, искаш ли час да живееш?"
Веднага ще кресна:
"Свалете!
Свалете!
По-скоро свалете
въжето, злодеи!"
За него - Живота -
направил бих всичко. -

Летял бих
със пробна машина в небето,
бих влезнал във взривна
ракета, самичък,
бих търсил
в простора
далечна
планета.
Но все пак ще чувствам
приятния гъдел,
да гледам как
горе
небето синее.
Все пак ще чувствам
приятния гъдел,
че още живея,
че още ще бъда.
Но ето, да кажем,
вий вземете, колко? -
пшеничено зърно
от моята вера,
бих ревнал тогава,
бих ревнал от болка
като ранена
в сърцето пантера.
Какво ще остане
от мене тогава? -
Миг след грабежа
ще бъда разнищен.
И още по-ясно,
и още по-право -
миг след грабежа
ще бъда аз нищо.
Може би искате
да я сразите
моята вяра
във дните честити,
моята вяра,
че утре ще бъде
живота по-хубав,
живота по-мъдър?

А как ще щурмувате, моля?
С куршуми?
Не! Неуместно!
Ресто! - Не струва! -
Тя е бронирана
здраво в гърдите
и бронебойни патрони
за нея
няма открити!
Няма открити!

ЗАВОД

Завод. Над него облаци от дим.
Народът прост,
животът - тежък, скучен. -
Живот без маска и без грим -
озъбено, свирепо куче.
И трябва да се бориш неуморно,
и трябва да си страшно упорит,
за да изтръгнеш от зъбите
на туй настръхнало,
вбесено псе
парченце хлеб.
Във залите плющят каиши,
трансмисии скриптят
от всеки кът.
И става толкоз душно,
че да дишаш
не би могъл спокойно,
с пълна гръд.
А недалече пролетния вятър
люлее ниви, слънцето блести...
Дърветата опират
във небето,
а сенките -
в заводските стени.
Но как е чуждо
и ненужно тука,
съвсем забравено
това поле!
Една ръка изхвърли на боклука
идилиите с синьото небе.
Защото миг на некаква заблуда,
защото миг с размекнато сърце,
би значело напразно да загубиш
работните си
жилави
ръце.

И този шум
и трясък на машини
ще трябва непременно да крещиш,
да могат думите
разбрано да преминат
пространството, което те дели.
И аз крещях години -
цяла вечност...
Долавях, че и другите крещят -
машините,
завода
и човека
от най-затуления
тъмен кът.
И този крясък стана сплав,
с която
бронирахме живота си така,
че сложиш ли му
прът във колелата -
ще счупиш своята ръка...
И ти, завод, се мъчиш
пак отгоре
да трупаш дим и сажди
пласт след пласт.
Напразно! Ти ни учи да се борим -
ще снемем ние
слънцето при нас.
Завод, притиснал с мъка
толкоз хора
с осаждени от черен труд
лица,
едно сърце във тебе неуморно
пулсира с хиляди сърца.

РОМАНТИКА

Аз искам да напиша
днес
поема,
в която да диша
на новото време
стихът.
Да тръпнат във нея
крилата
на гордия
демон,
обходил от полюс до полюс
светът.
Защо е този хленч?
Защо въздишат хората
по някаква романтика
изстинала?
Романтиката е сега в моторите,
които пеят
под небето синьо.
И неразбрали тази песен горда,
напразно
мръщите
чела.
Тя носи вечната
човешка бодрост
на яките
стоманени
крила.
Аз виждам в бъдещето тез
орляци
да пръскат
дъжд
от семена.

И в песните им,
рукнали
отгоре,
да блика
труд
и свобода.
Аз виждам как
прелитат
над моретата,
високо над екваторния пек,
прелитат над зелените полета
и над арктическия снег.
Това е новата романтика,
която
се ражда
и добива своя плът.
И въплотена в самолетно
ято,
обхожда днес
от край
до
край
светът.

ПЕСЕН ЗА ЧОВЕКА

Ние спориме
двама със дама
на тема:
"Човекът във новото време".
А дамата сопната, знаете -
тропа, нервира се,
даже проплаква.
Залива ме с кални потоци
от ропот
и град от словесна
атака.
- Почакайте - казвам, - почакайте,
нека... -
Но тя ме прекъсва сърдито:
- Ах, моля, запрете!
Аз мразя човека.
Не струва той вашта защита.
Аз четох как някой
насякъл с секира,
насякъл сам брат си, човека.
Измил се,
на черква отишъл
подире
и... после му станало леко. -
Смутено потръпнах. И стана ми тежко.
Но аз
понакуцвам
в теория
и рекох полека,
без злоба,
човешки,
да пробвам със тази история. -
Тя, случката, станала в село Могила.

Бащата бил скътал
пари.
Синът ги подушил,
вземал ги насила
и после баща си затрил.
Но в месец, или пък
във седмица само
властта го открила и... съд.
Ала във съдът
не потупват по рамото,
а го осъждат на смърт.
Отвели тогава злодея
злосторен,
затворили този субект.
Но във затвора попаднал на хора
и станал
ч о в е к.
Не зная с каква е
закваса заквасен,
не зная и как е
замесен,
но своята участ
от книга по-ясна
му станала с някаква песен.
И после разправял:
"Брей, как се обърках
и ето ти тебе
бесило.
Не стига ти хлеба,
залитнеш
от мъка
и стъпиш в погрешност на гнило.
И чакаш така като скот
в скотобойна,
въртиш се, в очите ти - ножа.
Ех, лошо,
ех, лошо
светът е устроен!
А може, по-иначе може..."
Тогава запявал той
своята песен,

запявал я бавно и тихо
Пред него живота
изплаввал чудесен -
и после
заспивал
усмихнат...
Но в коридова
тихо говорят.
Сетне секунда покой.
Някой полека вратата отворил. -
Хора. Зад тях часовой.
Някой от групата,
плахо и глухо,
казал му:
"Хайде, стани."
Гледали хората
тъпо и кухо
сивите, влажни стени.
Онзи в леглото
разбрал, че живота
е свършен за него,
и в миг
скочил, избърсал потта от челото
и гледал с див поглед
на бик.
Но лека-полека
човека се сетил -
страхът е без полза,
ще мре.
И някак в душата му
станало светло.
- Да тръгнем ли? - казал.
- Добре.
Той тръгнал. След него
те тръгнали също
и чувствали някакъв хлад.
Войникът си казал:
"Веднъж да се свърши...
Загазил си здравата, брат."
Във коридора
тихо говорят.

Мрак се в ъглите таи.
Слезнали после на двора,
а горе
вече зората блести.
Човекът погледнал зората,
в която
се къпела с блясък звезда,
и мислел за своята
тежка,
човешка,
жестока,
безока
съдба.
"Тя - моята - свърши...
Ще висна обесен.
Но белким се свършва
със мен?
Животът ще дойде по-хубав
от песен,
по-хубав от пролетен ден..."
Споменал за песен
и нещо се сетил.
В очите му пламък цъфтял.
Усмихнал се топло, широко и светло,
отдръпнал се, после запял.
Как мислите, може би
тука се крие
един истеричен комплекс?
Мислете тъй както си щете,
но вие
грешите, приятелко, днес. -
Човекът спокойно, тъй - дума
след дума
и твърдо редил песента.
Онези го гледали
с поглед безумен,
онези го гледали с страх.
Дори и затвора
треперел позорно,
и мрака ударил на бег.
Усмихнати чули звездите отгоре

и викнали:
"Браво, човек!"
Нататък е ясно. Въжето
изкусно
през шията, после
смъртта.
Но там в разкривените,
в сините устни
напирала пак песента.
И тук започва развръзката, значи.
Как мислиш, читателю, ти? -
Тя, бедната дама, започна да плаче,
започна във транс да крещи:
"Ужасно! Ужасно! - Разказвате,
сякаш
като че там сте били!"...
Какъв ти тук ужас?! -
Той пеел човека. -
Това е прекрасно, нали?

ОГНЯРОИНТЕЛИГЕНТСКА

Сънно тракат
релсите във мрака.
От умора
ставите болят.
Някой би въздъхнал:
“Не очаквам...”
Не! Очаквам!
Чака ме светът.

Зная своїто място
във живота
и напразно
няма да се дам.
Честно ще умра като
работник
в боя ни
за хляб и свобода.

ПЕСЕН НА ДРУГАРЯ

Ти не ще се върнеш, Фернандес -
днес картечен огън ви помете.
Във полето вие като пес
неуморно непокорен вятър.

Тръбен знак. И след сигнала пак
става тихо, непонятно тихо...
Във окопа дреме синкав мрак,
а в гърдите брули бесен вихър.

После някой с пръсти рий земята,
после къс и истеричен смях...
Някой грабна ръчната граната,
заотвинтва и отново спря.

След сигнала ти политна пръв.
Недалече чу се лай картечен.
Олюля се... на челото кръв...
Фернандес, не ще се върнеш вече.

Ний превзехме стръмнината днес.
Врязахме се в тяхната верига.
Колко би се радвал, Фернандес.
само тъй... да можеш да се вдигнеш.

СЪДЪРЖАНИЕ

Накратко историята на България 7

Общ поглед върху литературните процеси 18

ХРИСТО СМИРНЕНСКИ 31

ГЕО МИЛЕВ 58

НИКОЛА ФУРНАДЖИЕВ 83

АТАНАС ДАЛЧЕВ 103

ЧАВДАР МУТАФОВ 127

ЕЛИСАВЕТА БАГРЯНА 147

СВЕТОСЛАВ МИНКОВ 169

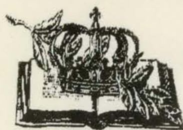
ЙОРДАН ЙОВКОВ 191

ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ 223

НИКОЛА ВАПЦАРОВ 248



Tiparul s-a executat sub c-da nr. 1249/2004 la
Tipografia Editurii Universităţii din Bucureşti


BIBLIOTECA CENTRALA
UNIVERSITARA „CAROL I"
DE SPIRITU ET ANIMA

ISBN 973-575-922-5

Lei 185000